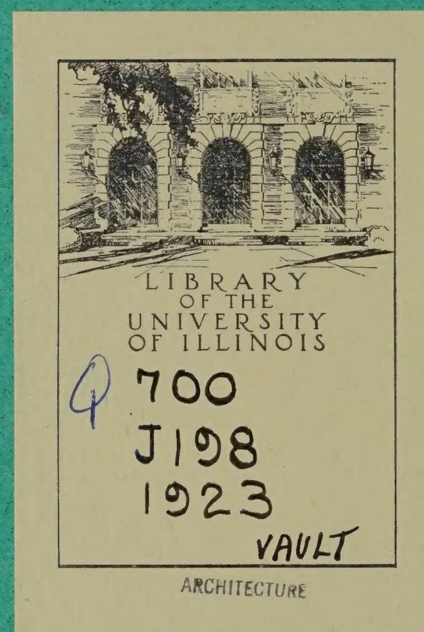
JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

1923



Jahrbuch der jungen Kunst

Von der Geſamtauflage wurde eine einmalige Vorzugsausgabe in hundert numerierten Exemplaren hergeſtellt und in Halbleder gebunden. Die originalgraphiſchen Blätter wurden für dieſe Ausgabe von den Künſtlern handſchriftlich ſigniert.

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

1923

HERAUSGEGEBEN VON
GEORG BIERMANN

VERLAG · KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Den Druck des Textes und der Tafeln besorgte die Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig, den der Originallithographien die Leipziger Graphische Kunstanstalt von Meißner & Buch.
Die Handdrucke der Holzschnitte von Felixmüller und Gotsch fertigte
Otto Neubert von der Staatlichen Akademie in Leipzig.
Printed in Germany.

Zum vierten Male wendet sich im Rahmen dieses Unternehmens die lebendige Kunst der europäischen Gegenwart — unbeeinflußt von allen Spannungen politischer Gegenseitigkeit — an das Gewissen der Welt. Daß sie noch lebt und zeugungsfroh unbeirrt weiter schafft, ist vielleicht der einzige Trost und Hoffnungsfunken in dem großen, fortschreitenden Brand der europäischen Völkerseele. Käme diese Zeugungskraft westlicher Kunst, die auf jahrhunderte alten Traditionen baut, zum Stillstand, dann wäre der Untergang des Abendlandes allerdings Tatsache geworden. —

Aber an den glauben wir so wenig wie an ein Versiegen der den Nationen eingeborenen Freude an der Kunst. Im Gegenteil; uns will es nicht ohne Grund scheinen, als seien gerade im Gegensatz zu dem politischen Zerfall des alten Kontinents die geistigen Kräfte der Völker dieses Erdteils sehr viel freier geworden, als hätte noch nie zuvor — wie jetzt — die Kunst ähnlich ein Weltgesicht gehabt, weil die Durchdringung und gegenseitige Befruchtung der Rassen noch nie so stark, so fruchtbar, so offenbar gewesen ist wie in diesem Augenblick, wo der allgemeine politische Zustand eines Erdteils hoffnungsloser denn je erscheint. —

Ob uns Deutsche die Franzosen lieben oder nicht (oder umgekehrt wir sie) ist in diesem Zusammenhang völlig belanglos. Sicher aber steht fest, daß der einzelne französische Künstler in seiner Arbeit, seinem Wollen, genau so den Urgrund Europas erzittern fühlt wie dies beim Deutschen dieser Zeit der Fall sein muß, der ebensowenig wie sein nachbarlicher Bruder jahrhundertelange Überlieferung der Gegenseitigkeit verleugnen kann. Die schnell geprägten Schlagworte für Richtungen — ob sie nun Im- oder Expressionismus oder sonstwie heißen — können innerste Wesensverwandtschaft kontinentaler Gemeinsamkeit nicht verneinen, sondern höchstens bejahen. Und glauben wir schon mit Recht an den alten Satz, daß das Werk der Kunst höchster Ausdruck von Menschlichkeit ist, dann gibt es in der Tat zwischen den beiden Völkern, die sich heute dank dem Unverstand der Politik feindlich gegenüberstehen müssen, keine Trennung innersten Gefühls.

Dieser letzten Gemeinsamkeit menschlichen und künstlerischen Seins unter den Nationen aber dankt auch dieser neue Band des „Jahrbuchs der jungen

Kunst", das den Sinn europäischer künstlerischer Schöpfung mehrfach schon, selbst fernen Ländern, offenbaren durfte, seine Entstehung.

Das Vergangene im Sinne neuzeitlichen Schaffens zu erhellen, das Seiende im Geiste unserer Zeit als wertvoll zu begreifen, Problematisches zu klären, war Aufgabe auch dieses Bandes, der genau wie seine Vorgänger den Anspruch erhebt, noch einmal die starke, produktive Kraft eines alten Kontinents dem Gesicht der übrigen Welt entgegenhalten zu dürfen.

Mensch und Künstler stehen jenseits aller Politik. Kunst ohne große Menschenliebe ist — selbst da, wo sie tragisches Gesicht annimmt — undenkbar und wäre Widersinn des Göttlichen. Darum schafft Ihr Jungen, Lebendigen diesseits und jenseits der Vogesen weiter, damit eines Tages aus dem Europa des Zerfalls die große europäische Einheit erwachsen kann.

Sachlich ist auch zu diesem Bande zu sagen, was schon der vorhergehende programmatisch bestätigte. Der erste Teil gilt den Toten, deren Werk das Schaffen der Gegenwart überschattet, der zweite den Lebenden. Ob diese anerkannt oder erst im Werden begriffen sind, ist einerlei. Der dritte dem modernen Sammelwesen und den künstlerischen Problemen der Zeit. Der vierte, bei dessen Zustandekommen abermals Dr. Erich Wiese entscheidend mitgewirkt hat, dem Gebiet der europäischen Graphik, die ihrem Wesen nach mehr noch als die großformatige Kunst berufen ist, die Nationen einander zu nähern und das ihnen Gemeinsame offenbar zu machen.

G. B.

I.



OTHON COUBINE. „Mädchenkopf.“ Originallithographie.

Runge und die Gegenwart

Von PAUL FERDINAND SCHMIDT
Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln

Das Geheimnisvolle des Genies webt um die Erscheinungen unserer Romantiker. Sie durften tiefere Blicke in den Zusammenhang der Dinge tun, als den Dichtern des voraufgegangenen Jahrhunderts vergönnt gewesen war. Stärker, bewußter und mit nachdrücklicherem Erfolg auch als den Jünglingen aus Sturm und Drang geriet ihre Selbstbesinnung auf die eigenste Aufgabe des deutschen Geistes: die Tiefe der Welt in poetischem Überschwung zu versuchen; sich Gott zu nähern nicht durch den strafbaren Hochmut der Vernunft, sondern durch das Erlebnis des Herzens. Was Novalis und Hölderlin uns in visionärem Schauen vermittelt haben, ist von solchem Reichtum intuitiver Erkenntnis und dichterischer Fülle, daß es erst heute in unser Bewußtsein wahrhaft einzutreten, kritisch eingeatmet zu werden beginnt. Und so geht es auch mit dem Dritten der großen romantischen Schöpferseelen, deren Wirken und Werk ein Jahrhundert lang unter dem Staub des Vergessen- und Verkanntseins begraben lag, und die erst eine innerlich verwandte Zeit sich zu eigen machen konnte: mit Philipp Otto Runge.

Denn als Lichtwark sein Werk entdeckt und mit unermüdlichem Sammlerfleiße der Hamburger Kunsthalle einverleibt hatte — wo es heute beinahe restlos versammelt ist, das stärkste und geschlossenste Oeuvre eines Deutschen, das je an einem Orte beisammen war — da fehlte viel daran, daß man sein Wesen erkannt, seine Romantik empfunden hätte. Es schmälert nicht das seltene und stets mit Dankbarkeit zu nennende Verdienst Lichtwarks, daß er Runge als einen Propheten des Impressionismus ansprach und an dem Kern seiner Probleme vorbeiredete: denn seine Kraft lag ja nicht auf erkenntniskritischem, sondern auf den glücklichen Wegen des Entdeckers und schöpferischen Sammlers. Selbst ein so klarblickender Geist wie Andreas Aubert gelangte nicht über dieses zeitgebundene Vorurteil hinweg, das Runges Wirken auf die Tendenzen der eigenen Zeit bezog. Es ist natürlich jeder Epoche erlaubt und eigentümlich, bedeutende Erscheinungen sich zu amalgamieren und durch die Brillengläser ihrer Theorien zu betrachten. Um so weniger darf man es unserer Generation verübeln, wenn sie den Irrtum der vorigen korrigiert und zunächst erkennt, daß sich schlechterdings gar nichts in Runges Bestrebungen, seien sie theoretisch oder praktisch von ihm niedergelegt, mit der materialistischen Nichts-als-Optik der Impressionisten vereinigen läßt; und wenn sie dann zur eignen Deutung übergeht und aus der künstlerischen Einstellung unserer Zeit heraus den Schlüssel zum Verständnis Runges in seiner Romantik, in seiner religiösen Symbolik zu finden glaubt.

Daß wir hierin nicht gar zu weit abirren können, dessen ist als untrüglicher Beweis Runges eigenes Bekenntnis anzuführen. Dem einen, halb apokryphen, nur von dritter Seite überlieferten Wort von „Licht, Farbe und bewegendem Leben" als Kern der Malerei steht die überwältigende Fülle und der immer wiederholte Nachdruck seiner schriftlichen Äußerungen gegenüber, die das unzweideutigste Gelöbnis der Romantik darstellen. Ich habe in meinem Rungebuch[1] einige der bedeutendsten Äußerungen der Art im Zusammenhang abgedruckt: sie sind dort und in den zwei Bänden seiner „Hinterlassenen Schriften" (1840/41) nachzuprüfen; hier ist nicht der Raum dazu, diese tiefen und herrlichen Äußerungen eines so ganz deutschen Genius zu wiederholen.

Was die Entdecker Runges hat verführen können, ein Stück Lichtmaler in ihm zu sehen, ist einzig und allein das große Gruppenbildnis „Die Huelsenbeckschen Kinder" gewesen, das erste Gemälde, das Lichtwark aus dem Versteck im Magazin seiner Kunsthalle hervorzog. Wirklich: die drei Kinder sind im hellen Sonnenlicht spielend dargestellt. Aber Runge wäre sehr erstaunt gewesen, wenn er gehört hätte, daß ihm hier

[1] Ph. Otto Runge. Sein Leben und sein Werk, dargestellt von Paul F. Schmidt. Mit 80 Abb. Leipzig, Inselverlag 1922.

die Vorwegnahme des Manetschen Pleinair gelungen sei. Er dachte vielleicht auch an solche seiner Zeit sehr fernliegenden Formprobleme, da er in allen Dingen ihr voraus war und eine Reife der künstlerischen Erkenntnis besaß, die nur aus dem angeborenen Hellsehen des Genies zu erklären ist. Aber er dachte an sie niemals als Ziele, sondern nur als Hilfskräfte für seine übermenschlich große Aufgabe: ein neues Symbol, eine „Hieroglyphe" für den Ausdruck religiösen Empfindens zu suchen; nachdem die alte wörtlich gemeinte Heiligenmalerei endgültig zu Tode gehetzt war (oder wenigstens ihm so scheinen durfte: die Malereien der Nazarener, die nach ihm den alten Kehricht wieder zu oberst kehrten, hätten ihm nie und nimmer als Widerlegung gegolten).

So also ist das Sonnenlicht auf den „Huelsenbeckschen Kindern" zu verstehen: als Formmittel in einem Bilde, das seinerseits nichts als eine Vorübung für seine große Aufgabe war. Von dieser soll gleich die Rede sein: hinzuzufügen ist aber noch dies, daß jene Huelsenbecksche Sonne nicht die geringste Verwandschaft mit der des „Père Lathuille" besitzt, sondern uns an den größten Deutschen des 15. Jahrhunderts, an Konrad Witz, denken läßt, wenn schon einmal historische Erinnerungen aufgezogen werden sollen. Und diese Parallele hat einen guten, einen doppelten Sinn: sie weist einmal auf die beiden Meistern gemeinsame Aufgabe hin, die sie dem Licht erteilen: Körper straff zu modellieren, Raum in strenger Abfolge der Tiefe zu bauen — im äußersten Gegensatz zu der auflösenden Gesinnung des Impressionismus. Und sie besagt andrerseits, daß es sinnlos sei, den deutschen Mystiker als Vorläufer französischer Materialisten zu taxieren, daß sein Platz allein an der Seite der großen Gottsucher zu finden sei, die von dem Meister der Hildesheimer Domtüren bis zu Konrad Witz und von Altdorfer bis zu Mareés und Hodler eine Kette des Zusammenhaltes deutscher Form und deutscher Tiefe bilden. Es darf nicht mehr erlaubt sein, die deutschen Formsucher als schwächliches Echo westlicher Kultur erniedrigend hinzustellen. Wo ein Gestaltungswille so unbeugsam durch ein Jahrtausend sich gleich geblieben ist, wie in der deutschen Kunst, wird es zur obersten Pflicht, seiner Wesenhaftigkeit in allen Wandlungen nachzuspüren, seine Größe aus dem Vergleich mit sich selber zu gewinnen und ihn zu befestigen im fortlaufenden, nie zu verkennenden Gegensatz zu südlicher und westlicher Eigenart.

Nur als Vorübung wären die Huelsenbeckschen Kinder zu werten: auch darüber noch ein paar Worte. Runges Entwicklung ist einer großen Spirale zu vergleichen; nach den ersten Vorbereitungen und der Anregung der klassizistischen Linienkonvention griff er sogleich zu der höchsten, zur Aufgabe seines Lebens. Im Jahre 1803 vollendete er die „Vier Zeiten", jene für romantische Anschauungsweise grundlegenden Zeichnungen der großen Natursymbolik, und wollte dann an ihre Ausführungen in Farbe gehen. Da aber entdeckte er, daß er von vorn beginnen, daß er lernen müsse, ein Maler zu werden; und in der Arbeit schwerer Jahre erwarb er sich das Rüstzeug des Malers an Hand jener großartigen Bildnisse, deren Vollendung vor allem die Jahre 1805 und 1806 füllte. In ihnen stellte er, an der Schwelle einer neuen Zeit, das große Beispiel auf, wie die Welt der Realitäten in einem großen und monumentalen Sinne erobert werden könne. Technisch mögen ihm die Bildnisse J. L. Davids und Graffs etwas überlegen sein: an die hohe Gesinnung und den sittlichen Ernst der Persönlichkeit, der von ihnen ausstrahlt, reicht keiner von allen Zeitgenossen heran. Und zur Krönung und Einheitlichkeit von Runges Bestrebungen gehört auch dies, daß er durch eine solche nur als Übung der Hand gemeinte Porträtkunst, scheinbar nebenher also, zugleich doch den Ausdruck seines eigentlichsten Sinnes gewann, die Erhebung der Wirklichkeit in eine romantische, fast übermenschliche Sphäre. Wenigstens in jenem herrlichen Selbstbildnis mit Frau und Bruder erreicht die psychologische Verinnerlichung eine solche Tiefe und Mystik, daß wir hier von einem Dokument der romantischen Gesinnung sprechen müssen.

Erst mit dieser Ausrüstung und zugleich mit einer selbsterworbenen Farbentheorie

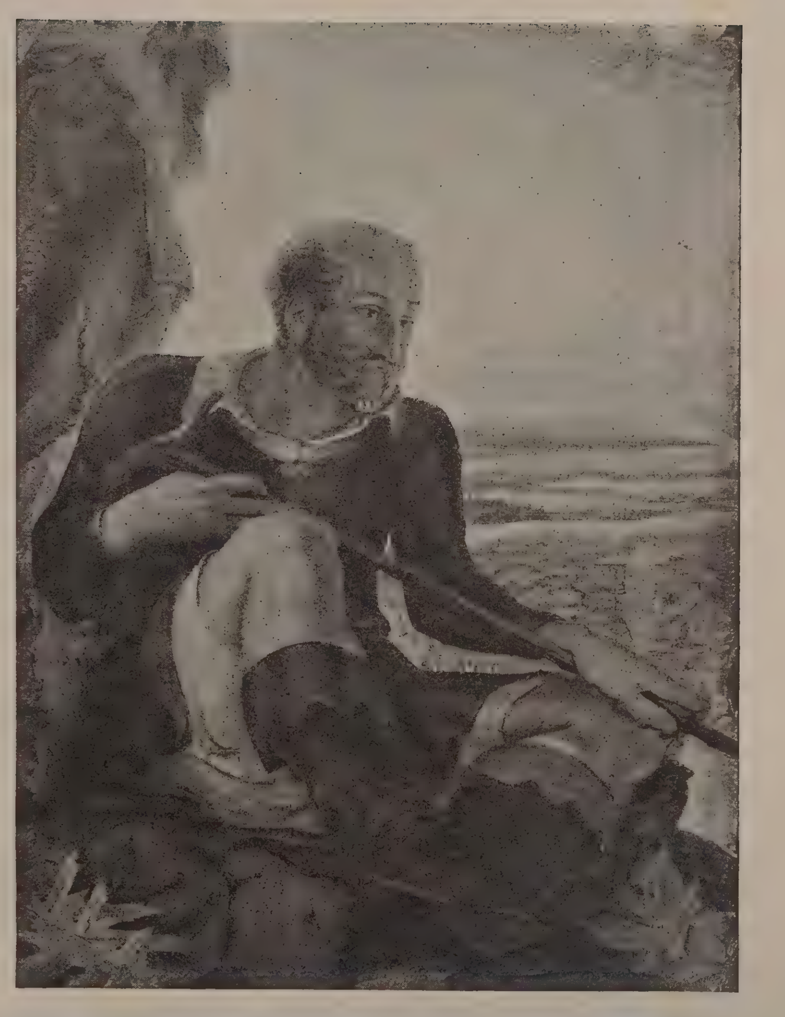


Bildnis seiner Gattin Pauline. Ölgemälde. Hamburg, Kunsthalle.

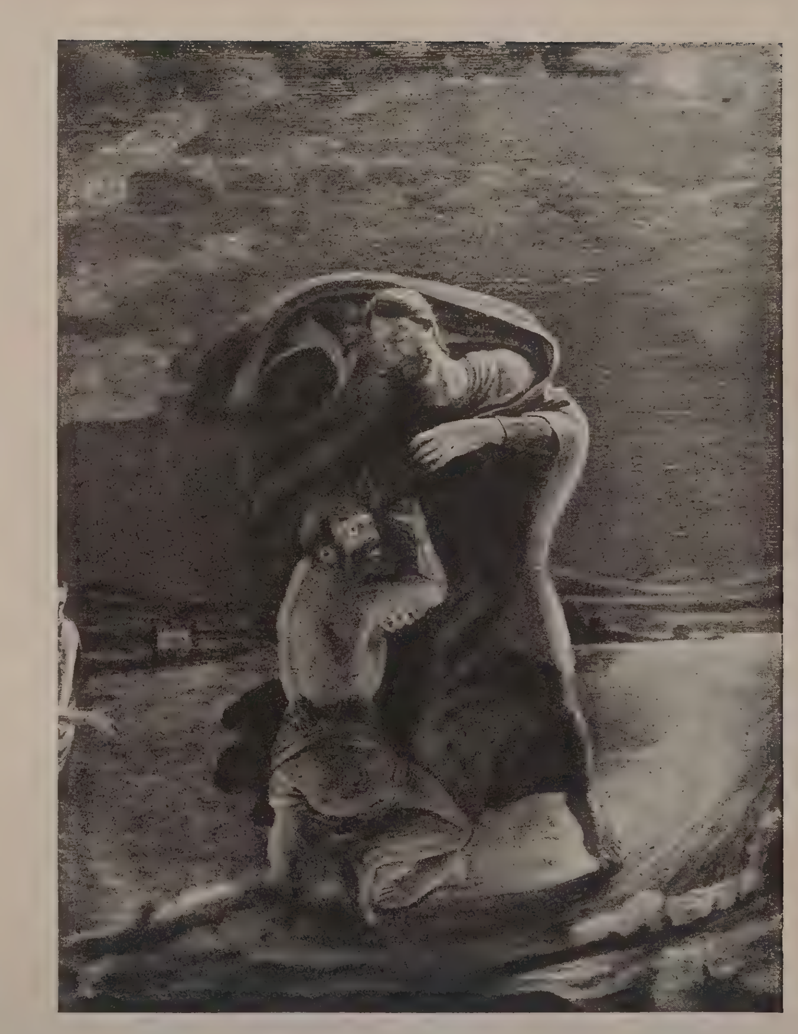


Selbstbildnis. Kreidezeichnung. Hamburg, Kunsthalle.

Philipp Otto Runge.



Joſeph (Ausſchnitt aus der „Flucht nach Ägypten"). Untermalung.
Hamburg, Kunſthalle.



Chriſtus auf dem Meere wandelnd (Ausſchnitt). Untermalung.
Hamburg, Kunſthalle.

Philipp Otto Runge.

wagte es Runge, an die Ausführung jener „Tageszeiten“ zu gehen. Der Ring seines Strebens schien sich endlich auf einer höheren Stufe schließen zu wollen, als er das erste der vier Bilder, den „Morgen“, in Angriff nahm. Allein wieder verzweifelte er an seinem Können. Widrige Schicksale ließen ihm wenig Zeit, sich zu vertiefen; seine farbentheoretischen Forschungen, von Goethe mit Lebhaftigkeit begrüßt, nahmen ihm viel von seiner knappen Zeit. So fiel die erste Ausführung des „Morgens“ nicht nach seinem Wunsch aus. Er machte sich an eine zweite, in großem Ausmaß; nach den Fragmenten zu schließen, die uns davon erhalten sind, ein Werk, das sich bereits der Vollkommenheit romantischer Formung bis auf ein geringes näherte. Aber nun warf ihn der neidische Dämon aufs Krankenlager, von dessen langsamen Qualen ihn erst der Tod (am 2. Dezember 1810) erlöste. Seinen letzten Wunsch, den unvollendeten „Morgen“ zu vernichten, befolgten seine Verwandten, dergestalt, daß uns von ihm nichts als ein paar Kinder- und Geniengestalten überblieben sind; Reste, die uns mit schmerzlicher Trauer über diesen allzu frühen Tod erfüllen.

Denn Runge hätte seine Sendung erfüllt, restlos und mit der höchsten Vollkommenheit, deren ein deutscher Künstler jemals fähig gewesen ist; das ist das Erschütternde und gibt uns ein Grauen ein vor der Sinnlosigkeit der Anangke, welche diesen Genius opferte, um ein Dutzend Nazarener und Cornelius dazu sich unheilvoll auswirken zu lassen. Ja, es muß deutlich gesagt werden, daß zu der Vorstellung von Runges Genie auch das technische Vollbringen-Können gehört, weil leider von kurzsichtigen und einsichtslosen Deutschen über sein künstlerisches Unvermögen gefaselt und aus Runge eine frömmelnde und spintisierende Gestalt der Ohnmacht gemacht worden ist. Unwiderleglich ist die künstlerische Beweiskraft jener kurzen Schaffensjahre, die ihm vergönnt waren vom „Triumph Amors“ bis zur letzten Fassung des „Morgens“, sie zeigt uns einen im stetigen Aufwärtssteigen zu den höchsten Aufgaben reif werdenden Künstler. Daß ihn der Tod mitten aus diesem Weg hinwegnahm, daß er seine wahre Reife erst beginnen und damit in den Kreis des ihm eingeborenen und zugesprochenen Schaffens eintreten sollte: ist das etwas anderes als die Tragik des deutschen Genius, die in jener Zeit so viele der Besten hinwegraffte? Runge wäre der Mann gewesen, nicht nur uns das tiefste Wesen deutscher Romantik in den Gleichungen der Anschaulichkeit zu enthüllen, sondern auch schulbildend zu wirken und das Verderben des Akademismus von uns abzuwehren, wie ihn Cornelius und die Nazarener über uns verhängt haben. Jedes Blatt von ihm bezeugt die Eigenschaft des geborenen Führers und Finders neuer Wege. Seine spätesten Werke aber stehen an der Schwelle jenes letzten Geheimnisses, wo die reine Form so stark wird, daß sie jeden Gehalt, auch den abstrakter Weltanschauung und Religiosität, aufnehmen und veranschaulichen kann.

Diesen höchsten Gehalt hatte Runge schon früh erkannt in dem gewaltigen Natursymbol, das er „neue Landschaftskunst“ nannte und dem abgewirtschafteten Kompositionssystem der Götter- und Heiligenmalerei gegenüberstellte. Wie alles, was er dachte, schrieb oder geschaffen hat, niemals oberflächlich zu begreifen ist, so steht auch seine „Landschaft“ sehr fern dem späteren „Erdlebenbilde“ seiner Schüler C. D. Friedrich und Carus. Ein Blick auf die in Radierungen vervielfältigten „Tageszeiten“ genügt, um zu empfinden, daß es sich um etwas viel Gestalteteres handelt als um stimmungsvolle Landschaftsbilder. Es sind Gleichnisse der ewigen Bewegung der Welt, das Auf und Nieder in allem kosmischen, menschlichen, künstlerischen Geschehen, worin das Göttliche sich offenbart; „Hieroglyphen“ eines dritten Testaments, das nicht geschrieben, sondern gemalt werden sollte. Keiner der romantischen Dichter hat vermocht, das Geheimnis, das sie alle bewegte, so grundlegend, so wahr und gemeinverständlich zur Anschauung zu bringen: das Geheimnis der Welt schlechthin, hinter der sich Gott verbirgt in seinen Finsternissen. Gleich Novalis, aber mit plastischerer und eindringlichster Gestaltungskraft, gab Runge eine Offenbarung der Seele, die in allen Dingen schläft und des Künstlers bedarf, um sie zu wecken; eine Formung des „himmlischen Salitters“, wie der von ihm

leidenschaftlich verehrte Jacob Böhme das Mysterium nannte. Wenn Tieck von einer Poetisierung der ganzen Welt träumte, wenn Friedrich Schlegel Romantik als „Poesie der Poesie“ definierte, so ging Runge mit der Grenzenlosigkeit seiner Phantasie von solcher bloßen Spekulation sogleich zur sinnlichen Darstellung des Romantischen über. Das ist der mit Worten nur anzudeutende Sinn seines Lebenswerkes, der dunkel schon in seinen frühesten Arbeiten, dem „Triumph des Amor“ und „Lehrstunde der Nachtigall“ angedeutet erscheint, 1803 in den „Vier Zeiten“ meteorgleich aufsteigt und fortan sein Leben bis zum Tode erfüllt; dem alles übrige dienen muß, von seinen realistischen Bildern und Bildnissen bis zur letzten Verfeinerung seiner außerordentlich hellsichtigen Farbenlehre.

Dieses ist es auch, was ihn ein für allemal von den Nazarenern trennt und was uns heute seine Welt soviel näher bringt als die jener Klassizisten. Auch Cornelius und den Nazarenern hatte einmal die Stunde der Offenbarung geschlagen. Aber sie waren der Romantik abtrünnig geworden und hatten ihr Deutschtum verkauft um das Linsengericht der schönen Form Raffaels und Peruginos, mit deren Nachahmung sie das 19. Jahrhundert in Deutschland erfüllten. Ihr Los wird darum auch heute schon festzustellen sein. Ästhetisierendes Interesse an ihrer abgeleiteten Form kann immer wieder auferstehen — wie es gegenwärtig offenbar der Fall ist —, aber es wird immer ein wenig antiquarisch und nach dem Biedermeier schmecken. Lebendig wirken aber kann nur das ewig ungestillte Sehnen des großen echten Romantikers, weil Form und Gehalt bei ihm das Glutflüssige des tiefen Erlebnisses behalten hat und, weil mit seinem Tode besiegelt und darum gleichsam mitten im Flusse abgebrochen, immer behalten wird.

Denn so steht es mit Runge — und nicht anders auch mit seinem älteren Bruder Carstens, der mit ihm das unerfüllte Ringen nach dem Höchsten teilt —, daß gerade das Unvollendete und die Perspektive in die Unendlichkeit ihn unserem Herzen am nächsten stellt. Er war nicht umsonst Romantiker, denen nicht klassische „Vollendung“, sondern der „Blick in die Unendlichkeit“ und damit das Streben nach Wahrheit anstatt ihrer selbst beschieden war. Es wäre kurzsichtig, ihm seinen Formenkanon entgegenzuhalten: am Anfang des 19. Jahrhunderts gab es keine andere Möglichkeit sich auszudrücken, als mit der gehämmerten Linie des „klassizistischen“ Umrisses, dessen sich so Flaxmann wie Carstens, Genelli wie Runge und alle grenzenlos strebenden Geister bedienen mußten. Auf die Vision kommt es an, auf den Untergrund des Erlebnisses: und das war bei Runge die welttiefe Mystik der Romantik, die nicht zu begrenzen ist wie die Realität irgendwelcher christlicher Legenden, mochten sie Raffael, die Carracci oder die Lucasbrüder malen. Was Runge in die kristallene Klarheit seiner Linien fangen konnte, war, das kann nicht dringend genug betont werden, ein Gleichnis von Gott und der Welt; und dessen war er sich mit einer Sicherheit bewußt, wie sie auch sonst die größten deutschen Formsucher auszeichnet. Diese „Klarheit und Himmelsheiterkeit“ ist es, die ihn befähigte, das Grenzenloseste, das Unendliche selber in eine Vierzahl bestimmt umgrenzter Sätze zu fassen, gleich einer Beethovenschen Symphonie; ein Vergleich, der auch dem Scharfblick von Sulpiz Boissereé sich allsogleich aufdrängte, als er die „Tageszeiten“ zum erstenmal, bei Goethe im Mai 1811, zu Gesicht bekam.

Die kristallene Ordnung des künstlerischen Gefühls und ihre Ausstrahlungen in die Materie sind es in Wahrheit, die uns an dem Genie Runges mit so magischer Gewalt anziehen. Uferlose Schwärmerei und kritische Ironie sind das Kennzeichen der meisten Romantiker; schöpferische Disziplin bis zur bitteren Probe eignet keinem von ihnen, nicht einmal Novalis oder Hölderlin, in dem Ausmaß wie Runge. Diese Vereinigung mystischen Sehertums mit bildnerischem Ordnungssinn macht ihn so außerordentlich zeitgemäß. Denn wenn wir unserem Verlangen bis auf den Grund gehen, so finden wir zweierlei Forderungen, welche unsere heutige Kunst in ihren Spitzen, freilich nicht allemal vereinigt, erfüllt: konstruktive Klarheit und Überschwang der Weltdeutung. Die Hüter einseitiger Ordnung sind und bleiben die Franzosen: ihnen fehlt dafür „des Dich-



Philipp Otto Runge.
Das Kindchen. Fragment aus der dritten Fassung des „Morgens". Ölgemälde.

Hamburg, Kunsthalle.



Philipp Otto Runge.
Genien im Baum (Ausschnitt aus der „Flucht nach Ägypten"). Untermalung.

Hamburg, Kunsthalle.

ters ſchöner Wahnſinn“, bis zur Nüchternheit. Wo aber die Deutſchen (und die ihnen geiſtesverwandten Völker des Oſtens und Nordens) über die Gefühlsekſtaſen hinausgehen bis zur Strenge einer architektoniſchen Bindung, da vermögen ſie, ſo ſcheint es mir wenigſtens, das Höchſte zu erreichen, deſſen die Kunſt der Gegenwart fähig iſt. Man kann ſo verſchiedenes Beſtreben darin begreifen wie das Schmidt-Rottluffs, Schlemmers, Klees, G. Grosz', Dix', Baumeiſters, der ruſſiſchen und anderen „Konſtruktiviſten“: Dinge, die im Zuſammenhang — und beſonders in dem Zuſammenhang der vorliegenden Gedankengänge — noch kaum betrachtet worden ſind. Aber es iſt immer die Sonderart deutſcher Kunſt geweſen, daß, wenn ſie für einen großen Gehalt eine beſonders feſte Form ſuchte, ſie ſich in vielen möglichſt unkenntlichen Verkleidungen verbarg. So iſt es auch einem rationaliſtiſchem Betrachter außerordentlich ſchwer begreiflich zu machen, was Philipp Otto Runge mit Schmidt-Rottluff oder Baumeiſter zu tun habe. Ganz zweifellos: direkt und optiſch überhaupt nichts. Aber die Kunſt beſteht am Ende nicht bloß aus vollendeter Peinture und raffinierten Wirkungen auf die Retina. Und ſo wird, neben der Entdeckung der ſpinnenfeinen Fäden geiſtiger Art, die Runges Romantik mit der Gegenwart verbinden, und die bereits Künſtler wie Baumeiſter mit einem wahren Enthuſiasmus ganz für ſich entdeckt haben, ein materielleres Band um ſo weniger überſehen werden können.

Dies iſt die Farbenlehre Runges und ihre Anwendung auf ſeine Malerei. Auch hier iſt es unmöglich, das Optiſche von der ihm innewohnenden Romantik zu trennen: wie er die Grundfarben Gelb, Blau, Rot als Gleichungen der Dreieinigkeit empfindet, Weiß und Schwarz als das Gute und das Böſe, und wie ihm weiter die Farben ſeeliſche Schwingungen auslöſen; denn dies gerade iſt es, was ihn mit einem Schlage neben Kandinſky und die neuere Farbenromantik ſtellt. Die Konſtruktion einer Farbenkugel mit den Polen Schwarz und Weiß und dem Äquator der reinen Farbenſkala, die ſich nach den Polen zu jeweils aufhellt oder verdunkelt, und die Feſtſtellung von 3405 Nuancen von (Pigment-)Farben auf dieſer Grundlage mag uns davon überzeugen, wie hundert Jahre vor Oſtwald ſein vielgerühmtes Syſtem von einem einſamen Künſtler vorweggenommen wurde. Aber das iſt das Geringſte. Nicht nur hat er mit zweifelloſer Deutlichkeit als erſter, aus der romantiſchen Empfindung der Synäſtheſie heraus, den Gefühlsausdruck und Tonklang der reinen Farbe feſtgeſtellt, ſondern auch ſeine Anwendung in der Malerei gefordert und in ſeinen Werken durchzuführen geſucht. Daß wir vor dieſen nicht viel davon ſpüren, liegt nun wieder an ſeinem frühen Tode, der ihm das techniſche Ausreifen ſeiner Ideen nicht erlaubte, liegt aber zum Teil auch an der mangelhaften Erhaltung ſeiner Bilder, denen faſt allen übel mitgeſpielt worden iſt. Im Prinzip war er ſich klar über die pſychiſche Wirkung, die er durch Anwendung ganz reiner Farben erreichen wollte, und dies iſt eines der großen Dinge, die er bei längerem Leben unbedingt erreicht hätte; denn es war ihm heiliger Ernſt damit. Wer „Das Geiſtige in der Kunſt“ von Kandinſky und einige Aufſätze Franz Marcs mit den entſprechenden Stellen in Runges hinterlaſſenen Schriften vergleicht, wird mit tiefem Erſtaunen eine innere Verwandtſchaft der Ideen erkennen, die faſt an Identität grenzt. In der Tat ſollte jedes der Tageszeiten-Bilder eine der drei Grundfarben als beſtimmenden Akkord erhalten, und es iſt ergreifend zu leſen, in welchem hohen Sinne das Gelb, das Rot und das Blau als Weltharmonien gedeutet ſind.

In dieſem engeren Zuſammenhang mag noch angedeutet werden, wie ſich Runges Ideen, die ihrer Zeit ſo unbegreiflich vorauseilen, eine künſtleriſche Erfüllung in unſeren Tagen gefunden haben. Nicht erſt ſeit Kandinſky, aber von ſeinen Forſchungen und ſeiner Malerei weſentlich unterſtützt, hat der Geiſt der Farbe ſich von der Vormundſchaft des Gegenſtandes und des Lichtes befreit und einen ſelbſtändigen Ausdruck geſucht, den man nicht wohl anders als romantiſch benennen kann. Es hat keinen Sinn, bei dieſen Erſcheinungen den Ismus der Expreſſion herbeizurufen: das iſt eine durchaus andere Art der Viſion und ihres maleriſchen Ausdrucks, die ſich hier kundgibt. Außer

Kandinsky ist es ein zweiter Russe, der die stärksten Anregungen gegeben hat: Marc Chagall. Aber in Deutschland haben sich in München, der Stadt des „Blauen Reiters", Marc, Macke und Campendonk in gleichem Maße um die Entdeckung der reinen Farbe verdient gemacht; und just während der niederträchtig „großen Zeit" des heiligen Feldgrau hat sich die Revolution ausgebreitet und befestigt: es genüge, an Namen wie Paul Klee, Seehaus, Muche, Topp, Molzahn zu erinnern. So wunderbar die Spannweite der künstlerischen, der Welterlebnisse ist, welche diese Namen hervorrufen: das große Geheimnis ihrer Einheit liegt in der romantischen Wirkung ihrer absoluten Farbe. Ob sie gegenstandslos malen oder kosmische Plaudereien quellen lassen: die Farbe bleibt bei ihnen allen das wundersamste, das unendlich reiche Instrument einer Art von Sphärenmusik. Nicht der Gegenstand deutet uns einen Märchencharakter, sondern die Farbe; die Farbe ist es, die singt und jubiliert und Traumwelten nie erhörter Seligkeit erschafft; im farbigen Abglanz sehen wir die Steigerung des Daseins zur Unschuld und Liebe. Das ist die wahre „Poetisierung der Welt", wie sie die Romantiker forderten und mit dem unvollkommenen Instrument ihrer Sprache nicht leisten konnten: Runge hat unklar wohl Derartiges ersehnt. Daß die Zeit damals nicht reif war für eine so weitgehende Ersetzung der Illustration durch die Gefühlswerte der Farbe, und daß auch er selbst bei längerem Leben nicht so weit gelangt wäre, sondern am wirklichkeitswahren Kontur wohl oder übel hätte festhalten müssen, daran zu zweifeln, haben wir keinen Grund. Aber es bildet das Wunder des Geistes, daß wir spüren: hier liegen mehr als zufällige Ähnlichkeiten zwischen Runge und der Kunst unserer Lebenden hier handelt es sich um eine Fortsetzung des von ihm unfertig Gelassenen mit neuen und wirkungsvolleren Mitteln. Der deutsche Gedanke mag an der Ungunst der Welt, an Tod und Teufel zeitweise Schaden erleiden: er setzt sich immer wieder von neuem durch. So dient uns das Beispiel dieses Großen zur tröstlichen Gewißheit, daß am Ende nichts umsonst geschehen darf, daß wir mit Hebbel gestehen müssen:

„Und die Fäden, die zerrissen,
Knüpft ER alle wieder an."



Wilhelm Tischbein. Zeichnung.

Carl Philipp Fohr

Von MELA ESCHERICH / Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Als Ludwig Richter im Herbſt 1823 nach Rom kam, mietete er ſich auf dem Monte Pincio im dritten Stock des Palazzo Guarneri ein, bei der Witwe Mariuccia, bei der ſchon drei deutſche Maler wohnten. Noch einen Stock höher hauſte Philipp Veit. Neben Richters Stube lag ein kleiner Saal, in dem die jüngern Künſtler alle vierzehn Tage bei einem Fäßchen guten Valletriweines, mitgebrachtem Abendbrot und dem maleriſchen Schein dreiflammiger römiſcher Lampen fröhliche Zuſammenkunft hielten, zu der auch zuweilen die ältern Meiſter, Koch, Thorwaldſen, erſchienen. Der Gründer dieſer geſelligen Abende war ein junger Heidelberger, Carl Philipp Fohr (1795—1818) geweſen, der einige Jahre vorher beim Baden im Tiber ertrunken war, von dem aber noch viel geſprochen wurde und deſſen hinterlaſſene Studien im Kreis der Freunde pietätvoll verwahrt und rühmend herumgezeigt wurden.

Was Richter in ſeinen Lebenserinnerungen über Fohr berichtet, iſt wichtig, ſo daß es hier wiederholt werden mag.

„Noch muß ich hier zweier Künſtler gedenken, deren Arbeiten mich aufs tiefſte berührten. Es waren der Heidelberger Karl Fohr und Horny aus Weimar. Beide waren im Beginn ihrer Laufbahn geſtorben. Fohr ertrank 1818 in der Tiber und Horny ſtarb in Rom im darauffolgenden Jahre. Ihr Andenken lebte noch warm in den Genoſſen, und die Naturſtudien und Kompoſitionen, welche ſich noch im Beſitz ihrer Freunde vorfanden, verſetzten mich in einen Rauſch der Begeiſterung; insbeſondere war das bei Fohr der Fall. Man darf aber auch nur ſein ſchönes, von Amsler geſtochenes Bildnis betrachten und in dieſe tiefen, ſeelenvollen Augen ſehen, um das poeſievolle Künſtlerherz zu erkennen. Frühere, noch in Deutſchland gemachte Naturſtudien zeigen eine ſa feine, liebevolle Beobachtung der Natur und manierloſe, naive Darſtellung, daß, als dieſe Eigenſchaften mit einem großen Mitgefühl ſich verbanden, die reizvollſten Sachen entſtehen mußten.

Welker beſaß von ihm ein Skizzenbuch, welches ihn wahrſcheinlich ins Albanergebirge begleitet hatte und eine Menge der lebendigſten Volksgruppen, bald gelagert im Wald, bald wandernd, mit Eſeln, Ziegen oder Schweinen dargeſtellt, enthielt. Eine große Tuſchzeichnung Fohrs ſah ich bei Paſſavant, ein Sonntag in Tirol. Die Burgleute kommen durch den Buchenwald zur alten Kapelle herab, um die Meſſe zu hören. Weiter Blick in das großartige Gebirgstal. Eine wundervolle Zeichnung voll poetiſchen Naturlebens, wie ein altes Volkslied, iſt die von dem alten Schlößchen Hirſchhorn am Neckar, mit dem Falken in der blühenden Heide ganz im Vordergrunde (Abb. Schmidt, Rheinlande 1915); ebenſo eine Tirolerlandſchaft mit der Feder und aquarelliert: vorn ſchreitet ein Burſch mit ſeinem Mädchen, prächtige Geſtalten, mit einem Buben, welcher auf der Flöte bläſt, einem Dorfe zu. Es iſt unmittelbar nach der Natur gezeichnet und doch ſo groß und ſchön zum völligen Bild geſtaltet und abgerundet. Ferner erinnere ich mich auch einiger überaus ſchön gemachter Waldlandſchaften, einer deutſchen und einer von Ariccia.

Ein Studienblatt war mir beſonders intereſſant; eine mit verſchiedenartigem Buſchwerk bewachſene Felswand, an deren Fuß in der Tiefe ein Bach ſich zwiſchen Geſtein hindurchdrängt und dadurch ganz eigentümliche Ringe und Strudel zieht, was mit ganz beſonderem Fleiß charakteriſiert iſt. Es war mir jedesmal, als höre man da unten zwiſchen Fels und Büſchen das unheimliche Gurgeln, Rauſchen und Plätſchern des Waſſers herauftönen, Klänge und Töne, welche oftmals dem einſam Wandernden wie ſchwatzende Menſchenſtimmen klingen. Ihn hatten jedenfalls dieſe wunderlichen Waſſerwirbel zur genauen Nachbildung angezogen im Gedanken an das Nibelungenlied, mit dem er ſich ſo vorzugsweiſe beſchäftigte. Seine letzte Zeichnung ſtellte vor, wie Hagen die Waſſernixen befragt. Er machte dieſelbe für Frau von Humboldt. Ermüdet von der

Arbeit geht er nach der Tiber, sich zu baden, und sie zogen ihn da wirklich hinab, die unheimlichen Wassergeister, den Zweiundzwanzigjährigen. Nach meinem Gefühle hätte er der Landschaftsmalerei eine neue, höchste Richtung geben können, die Elemente dazu waren vollständig vorhanden."

Die Aufzeichnung ist zwiefach wertvoll: einmal als Kritik, in der Richter, wie des öfteren, einen das Zeiturteil überschreitenden Weitblick offenbart und zum andern als verlebendigende Schilderung der beschriebenen Werke.

Das schon am Beginn der Entwicklung abgerissene Lebenswerk Fohrs mußte naturgemäß trotz der Wertschätzung des römischen Künstlerkreises der Vergessenheit anheimfallen; trotz auch einer liebevollen Biographie, die der hessische Kunstfreund Dieffenbach 1823 (Neudruck 1918) über den Frühverstorbenen schrieb. Erst unsere Zeit, die auch das Fragmentarische ehrt, sucht das Vergessene und Verstreute wieder zu sammeln. Es war die so manchen Toten weckende Jahrhundertausstellung 1906, die zuerst an Fohrs Gruft pochte, ihr aber nur die große „Romantische Landschaft" (Privatbesitz Darmstadt) enthob, welche gleich danach in Langewiesches „Stillem Garten" veröffentlicht und somit den weitesten Kreisen zugänglich gemacht wurde. Tschudi nennt sie in seinem Text zu der Publikation der Ausstellung „eine große, etwas theatralisch aufgebaute und hart kolorierte, aber persönlich gesehene Landschaft".

Es ist das Verdienst Dr. W. Cohens, daß er der Romantik-Ausstellung, Herbst 1922 in Wiesbaden in der Vorführung einer Anzahl von Werken Fohrs einen anziehenden Mittelpunkt gab. Wir gewinnen jetzt Überblick über das leider jäh abgebrochene Schaffen.

Carl Philipp Fohr ist am 26. November 1795 als Sohn eines Lehrers in Heidelberg geboren. Noch in den Schuljahren erhielt er von Rottmann d. Ä. Zeichenunterricht. Dann kam eines Tags das Schicksal in Gestalt des jungen Malers Issel, der Fohr, eine Zeichnung des Fünfzehnjährigen sehend, beredete, mit ihm nach Darmstadt zu gehen. Dort fand er in Professor Dieffenbach einen Freund, der ihm die für sein Leben entscheidende Bekanntschaft mit Wilhelmine von Baden, späterer Großherzogin von Hessen vermittelte. Die kunstsinnige Prinzessin setzte Fohr ein Jahresgehalt aus, nahm ihn 1814 als ihren Gast nach Baden-Baden mit und sandte ihn 1815 auf die Akademie nach München. So weit sich aus den erhaltenen Zeichnungen schließen läßt, brachte der Badener Aufenthalt mehr Gewinn als der Münchener. Die Schwarzwaldtannen und -bäche waren größere Offenbarungen als die trockenen Theorien der Akademie.

Aber 1815 wanderte Fohr nach Rom und hier entfaltete sich die Knospe zur Blüte. Das Temperament entfesselte sich. Auch winken bereits äußere Erfolge. Der Kronprinz von Bayern, der spätere König Ludwig I., wird auf ihn aufmerksam und zugleich kommt ein Auftrag von Karoline von Humboldt für eine größere Arbeit. Der Beginn der Laufbahn gestaltet sich glücklich, nach außen und innen. Da muß ein blöder Zufall alles vernichten. Fohr badet mit Freunden im Tiber, die Strömung reißt ihn weg und er ertrinkt.

Nun blieb sein Werk, zuerst von den Freunden pietätvoll bewahrt, später verstreut, heute zum Teil verschollen. Die meisten Zeichnungen und Aquarelle fanden sich schließlich in den Museen zu Heidelberg und Darmstadt wieder zusammen. Das kurpfälzische Museum besitzt auch ein Skizzenbuch aus der Familie Fohr, in dem der jüngere Bruder Karl Philipps, der ebenfalls Maler wurde, Daniel Fohr (1801—62), Zeichnungen von sich und seinem Bruder, Rottmann u. a. vereinigte.

Die Wiesbadener Ausstellung — auf deren Katalog sich im nachfolgenden die Nummern beziehen — brachte reiche Auswahl aus dem vorhandenen Material.

Zunächst Natureindrücke aus der heimatlichen Landschaft: Odenwald und Schwarzwald. Eine aquarellierte Federzeichnung „Schloß Otzberg im Odenwald" (Nr. 39) trägt das frühe Datum 1811; zwei Schwarzwaldmühlen (Nr. 40 und 41) sind 1814 datiert. Diese frühen Arbeiten sind peinliche Notizen, Zeugnisse scharf prüfender Beobachtung



Carl Philipp Fohr. Bleistiftzeichnung.



Carl Philipp Fohr. Tiroler Alpenlandschaft.

und nicht wahlloſer Naturhingabe; aber da, wo ſich das Intereſſe auf einen Eindruck feſtlegt, ſtrenges Nachgehen der Erſcheinung bis in die kleinſten Umſtände. Als techniſches Mittel wird mit Vorliebe die Feder gewählt und Aquarellfarbe, die ſich dem Stenogramm der koloriſtiſchen Notizen anſcheinend am willigſten fügt.

Aus dieſer Zeit ſtammt wohl auch die „Waldſchlucht“ (Nr. 30), bisher noch unbekannt. Früher Verſuch in Öl. Ein etwas trockenes Bild, das auf den erſten Blick an kolorierte Stahlſtiche erinnert. Die Öltechnik erweiſt ſich zunächſt widerſpenſtig. Das Waſſer iſt glaubhaft aber hart gemalt. Doch es brauſt über die Hinderniſſe und das Temperament brauſt mit. Schließlich muß man das Bild liebgewinnen. Es iſt ſo viel feine Achtſamkeit für das Naturleben darin.

Ein kleines Ölbildchen, „Zwingenberg a. Neckar“ (Nr. 52), liebenswürdig naiv, im Katalog vorſichtig mit einem „vielleicht“ aus dem engſten Kreis gerückt, müßte im Ernſtfalle ſehr früh angeſetzt werden.

In die Darmſtädter Jahre gehört die Bleiſtiftſkizze „Architekt Köbel und Architekt Heger“ (Nr. 49), eine meiſterhafte Arbeit. Fohrs Kraft liegt durchaus nicht einſeitig in der Landſchaft. Das beweiſt auch das Bildnis Löning (Abb. bei Schmidt, Rheinlande 1915) und das wahrſcheinlich gleichzeitige Selbſtbildnis (Nr. 44), zwei Federzeichnungen. Letzteres deckt ſich durchaus mit der Vorſtellung, die wir uns nach ſeinen Werken von dem Maler machen: ein von künſtleriſchem Adel beſeelter, ernſter Jünglingskopf mit ſtark nach innen gerichtetem glutvollem und zielſicherem Blick. Der Typus des Romantikers, weltfremd aber ohne Sentimentalität, von jener ſchwerblütigen, tiefen Leidenſchaft der Rheinlandsſöhne; wie ſie in der Muſik Beethovens lebt.

Und dabei fehlt nicht der Humor. Der „Nachtwächter“, die „Studenten beim Kartenſpiel“ und die „Drei Heidelberger Studenten“ 1816 (Nr. 36—38) ſind von ſchmackhaftem Witz im Kontur.

Ein herrliches Bild iſt der „Götz von Berlichingen, am Zigeunerlager vorüberreitend“ (Nr. 34), Federzeichnung mit Braun aquarelliert, vielleicht auch nach 1816, eine höchſt phantaſtiſche Kompoſition in brauſendem Tempo, deren ſtürmiſche figürliche Wirbel in flatternden Wolken noch den Hintergrund füllen.

Die nächſte, leider letzte Phaſe ſetzt in Italien ein. 1817 entſtehen die für Paſſavent gemalten „Waſſerfälle von Tivoli“ (Städelgalerie Frankfurt) und wohl um dieſelbe Zeit die „Romantiſche Landſchaft“ (Nr. 30), beide auf verhältnismäßig kleinem Raum in großem Ausmaß komponiert. Jede ein ſtarker Wurf, nur noch gehemmt durch eine flackerige Farbengebung, was ſich beſonders in der „Romantiſchen Landſchaft“ beunruhigend fühlbar macht. Fohr ſteht jetzt in ſeiner Sturm- und Drangperiode. Sein Hirn iſt von Ideen und Stoffen überfüllt und die Bilder werden zu Flußtälern, die das ſtürmende Hochwaſſer ſeiner Phantaſie kaum mehr aufnehmen können.

Aber ſchon beruhigt ſich der Drang und es kommt eine ſo herrliche Schöpfung zuſtande, wie die neuentdeckte „Tiroler Alpenlandſchaft“ (Nr. 32). Zwar weiſt die Koloriſtik noch Härten auf. Die Trinität von Braun, Grün, Gelbbraun in der Baumgruppe links drängt etwas unvermittelt vor; aber im übrigen erhebt ſich gerade hier die Farbengebung zu hinreißender Kraft und das hinblitzende Rot und Blau in der Gewandung der figürlichen Staffage wird zu Akzenten glutvoller Steigerungen. Hier laufen Linien über Schirmer zu Böcklin, zur Schule von Barbizon, zu Courbet und Thoma. Man möchte auch noch den Jung-Romantiker Wirſching nennen. Perſpektiven in die verborgenen Möglichkeiten der Kunſt von kommenden Generationen reißen ſich auf. Ludwig Richter übertrieb nicht, wenn er von Fohr ſagte, er hätte der Kunſt eine neue höchſte Richtung geben können.

Mit der „Tiroler Alpenlandſchaft“ und der „Waldſchlucht“ wurde die Zahl der bisher bekannten Ölgemälde des Meiſters verdoppelt. Außerdem gelangen der Ausſtellungsleitung noch zwei intereſſante Zuweiſungen. Die eine iſt ein großes Aquarell: „Illyriſche Küſtenlandſchaft“ (Nr. 33), reich in der Kompoſition, ein mächtig ſich entfaltendes

Landschaftsdrama mit einer sehr zierlich eingefügten altdeutsch-biedermeierlichen Gruppe von Reisenden, die von anderer Hand (Horny?) zu sein scheint. Etwas befremdend für Fohr ist die nicht absichtslose zweimalige Anbringung des Kreuzes, rechts eines wie zufällig aus Geäst sich bildenden und links eines auf den Felsen gezimmerten Kreuzes. Das Aquarell ist vielleicht die Vorstudie zu einem ähnlichen Motiv in Öl, welches, leider verschollen, von Dieffenbach in seiner Biographie (Neudruck 1918, S. 84) erwähnt wird.

Die andere Zuweisung (Nr. 133), eine aquarellierte Federzeichnung aus der Mannheimer Kunsthalle, trug dort bisher den Namen Schwind, der ihr auch im Ausstellungskatalog noch belassen wurde. Die Zeichnung ist aber von Schwind so abweichend und für Fohr so charakteristisch, daß der Umtaufe wohl kaum ein Bedenken entgegenstehen und die herzliche Begrüßung in dem sich bereichernden Werk des Fohr eine allgemeine sein dürfte. Schon die Komposition ist typisch: eine burgengeschmückte Bergkette zieht sich in schräger Linie von rechts nach links in den Hintergrund. Zu ihren Füßen verliert sich ein waldiges Tal in die Tiefe, aus der ein Ritter heraufreitet. Fohr liebt diese schrägen Ausblicke und die aus Gestrüpp hervorbrechenden Gestalten, während Schwind den Hintergrund immer in voller Breite aufrollt und die Gestalten fast niemals nach vorn zieht, sondern meist in den Hintergrund führt oder blicken läßt.

Die Zeichnung ist eine sehr feine und ergänzt trefflich das bisher bekannte Werk Fohrs, das nun, wo das Interesse glücklich auf den Meister gelenkt ist, wohl noch weiteren Zuwachs erhalten wird. Denn sicherlich steckt noch manches in vergessenen Winkeln oder reist unter falschem Paß.



Moritz v. Schwind. Sommer und Herbst. Federzeichnung.

Die Romantikerfamilie Schmitt

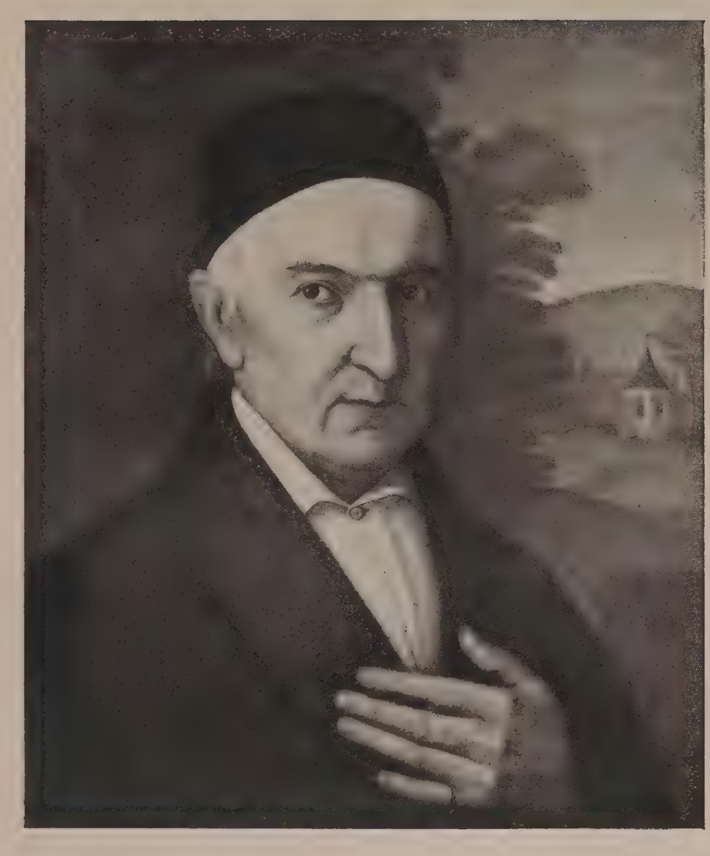
Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von WERNER SCHMIDT-Heidelberg*

Georg Philipp Schmitt — wer kannte den Namen dieſes Malers noch vor wenigen Jahren? Wer hatte auch nur eines ſeiner Werke geſehen? Sicherlich nicht die Beſucher der Berliner Jahrhundertausſtellung 1906, die ſonſt manches Talent, das abſeits von den großen deutſchen Kunſtzentren und den Akademien arbeitete, wieder ans Tageslicht brachte. Erſt die Romantikerausſtellung des Heidelberger Kurpfälziſchen Muſeums im Jahre 1919 führte ihn mit vielen anderen zu Unrecht faſt vergeſſenen Künſtlern wieder in die Kunſtgeſchichte ein, in der er nun ſeinen Platz gefunden hat und behauptet. Der Grund, daß man ihn vergaß, iſt bei ihm derſelbe wie bei vielen anderen deutſchen Künſtlern. Wer außerhalb der Akademien ſchaffte, wer ſich der ſtrengen Schablone des Akademismus nicht unterwarf, der mußte unbeachtet beiſeite ſtehen, über den ging die Flut der akademiſchen Produktion hinweg. Das Fehlen eines großen deutſchen Kunſtzentrums, das alle, auch die lokalen Bewegungen zuſammenfaßt, die ungeheure Anzahl eben dieſer lokalen Gruppen wird auch heute noch eine retroſpektive Ausſtellung entweder zu einer einſeitigen oder lückenhaften machen müſſen. Hier kann nur lokale Forſchung helfen. Die große Verſchiedenheit der deutſchen Stämme, deren Lebensart und Charaktereigenſchaften ebenſo ſtark auf ihre Kunſt einwirkten wie die Landſchaft, in der dieſe Kunſt erſtand, bedingte auch eine völlig verſchiedenartige Ausprägung an ſich weſensgleicher Strömungen. Um das im vorliegenden Falle Nächſtliegende zu nehmen, ſei nur an den Unterſchied in der Romantik erinnert, z. B. an die bayriſch-öſterreichiſche, die Düſſeldorfer und die Heidelberger Romantik. Sicher iſt eines: mag auch der einzelne Künſtler eines ſolchen Kreiſes oder gar der ganze Kreis ſelbſt (Heidelberg) lange vergeſſen worden ſein, es wird ſich — wenn man die Werke jetzt im Rahmen ihrer Zeit würdigt — faſt immer eine einheitliche Linie finden laſſen, die ſie mit denen ſpäterer Künſtler derſelben Gegend verbindet. Das bedeutet nicht etwa ein bewußtes Fußen des einen auf dem anderen, ſondern eine Zwangsläufigkeit, die im lokalen Charakter bedingt iſt.

Die oben angedeutete Zwieſpältigkeit, Akademismus auf der einen, freies, aus dem innerſten Erleben herausquillendes Schaffen auf der anderen Seite, iſt auch das Hauptcharakteriſtikum des Malers Georg Philipp Schmitt (1808—73). Mit dem Akademismus kam er früh in Fühlung dadurch, daß er als Siebzehnjähriger Schüler der Münchner Akademie und beſonders von Cornelius und Schnorr von Carolsfeld wurde. Wären die Studienjahre bei Cornelius die erſten künſtleriſchen Eindrücke und Einflüſſe geweſen, ſo würde er vielleicht ein nicht unbedeutender Nazarener geworden ſein. So aber neigte er, angeregt durch ſeinen Geburtsort Wolfſtein im Lautertal und beſonders durch ſeine zweite Heimat Heidelberg, innerlich ſchon ſtark zur Landſchaftskunſt hin. Verſtärkt wurde dieſe Neigung noch durch ſeinen erſten Lehrer Xeller, den Renovator der Boiſſerée-Sammlung, der wohl in erſter Linie Porträtmaler war, deſſen Eigenart aber darin beſtand, daß er als Hintergrund für ſeine Porträts gern die Landſchaft des Neckartales wählte, was Georg Philipp Schmitt bei ſeinen Porträts übernahm. Der für einen jungen Künſtler zweifellos ſtarke Eindruck der Münchner Nazarenerſchule aber drängte ihn — zunächſt vorübergehend — ſpäter faſt dauernd von der Landſchaftsmalerei ab. Solange die Einwirkungen dieſes Kreiſes noch friſch und lebendig waren, entſtanden durchaus achtbare Bilder (Die Verlobung des jungen Tobias, 1830) von ruhiger, großer Wirkung, beſtechend beſonders durch die diskrete Farbgebung. Hier glaubt man auch noch an ein innerliches Miterleben des Künſtlers (Kreuzigung in Hohenſachſen, 1836, Madonna mit Kind im Sternenkranz, 1839). An ſpäteren Werken dieſer Art — und ihre Zahl nahm leider in den fünfziger und ſechziger Jahren ſehr zum Schaden ſeiner Landſchaftskunſt be-

trächtlich zu — aber können uns höchſtens noch die maleriſchen Feinheiten erfreuen, inhaltlich ſind ſie von einer großen Leere und in ihrer Sentimentalität und frömmelnden Poſe für unſeren Geſchmack unbefriedigend. — Wie anders der Porträtiſt, der Stilleben- und Landſchaftsmaler G. Ph. Schmitt! Da iſt einmal das Bildnis ſeines Vaters (1839) (Abb.), Xellers Vorbild getreu vor die Landſchaft ſeines Geburtsortes Wolfſtein geſtellt, ſchlicht und einfach, klar in Linien und Farben. Oder gar das einzigartige Aquarell ſeines Sohnes Guido (1848) (Abb.), vielleicht das Beſte, was er überhaupt ſchuf, techniſch von hoher Vollendung in der Sicherheit der verſchlungenen Linienführung, in der Zartheit der Farbgebung und von wirklich innerlicher Beſeelung. An dieſem Bild iſt alles wahr empfunden! Dieſe lebendige Art der Wiedergabe, die ſo ganz dem Weſen des Dargeſtellten gerecht wird, ſpricht auch aus der Reihe der charakteriſtiſchen Profeſſorenköpfe, die in den dreißiger und vierziger Jahren in Heidelberg entſtanden, zuerſt in Sepia, dann in Federzeichnungen, locker und flüſſig im Strich. Aber das rechte warme Leben erhielten ſeine Porträts doch erſt durch die Farbe, deren feine Tönung im Verein mit einer oft minutiöſen Pinſelführung Werke von außerordentlichen Reizen ergaben. Daß gerade dadurch Georg Philipp unmittelbar auf das Gebiet der Miniaturmalerei gewieſen wurde, iſt begreiflich. Hier entſtehen kleine Koſtbarkeiten wie der „ſchlafende Guido als Kind“ (Abb.), prachtvoll geſchloſſen in den Konturen, leuchtend in den Farben, tief im Empfinden. — Im Stilleben, für das er eine echt romantiſche Ausprägung fand, gibt er feingliederige Pflanzen oder Blütenzweige, greifbar plaſtiſch meiſt auf ſchwarzen Gründen, tief einfühlend in den Organismus, ohne dozierende Aufdringlichkeit. Seine Vorliebe für Landſchaftsblicke, wie er ſie auf den Porträts verwendet, führt auch zu einer Vereinigung von Stilleben und Landſchaft. Man muß ſich auf dem „Brautkranz“ (1856) (Abb.) einmal dieſe Landſchaft genau anſehen mit der zierlichen, ſchwankenden Roſenranke vor dem Fenſter, mit dem ſchlanken Turm der Heidelberger Heiliggeiſtkirche, von deſſen Spitze die Fahnen flattern und die Stadtmuſikanten ein luſtiges Feſtlied blaſen, mit dem Flußlauf und ſeinen kleinen Schiffen und mit den ſanftgeſchwungenen Hügelketten. Hier iſt Realismus, Romantik und Innigkeit gepaart wie auf allen Landſchaften. Und ſo finden wir denn auf dem Gebiete der Landſchaftsmalerei ſeine allerbeſten Schöpfungen und ihn auf Wegen, die der Zeit vorauseilen. Seine frühen Landſchaften ſind faſt ausſchließlich in Aquarell, techniſch und inhaltlich mindeſtens ſo hochwertig wie die ſpäteren in Öl. Welch unnennbarer Zauber iſt über dem großen Aquarell „Wolfſtein im Lautertal“ (1831) (Abb.) ausgebreitet, die abgeklärte Ruhe eines ſtillen Abends, wo ſich die Farben in der beginnenden Dämmerung verſchmelzen. In den ſchlanken italieniſchen Pappeln, die geradlinig das Bild durchſchneiden, liegt eine leiſe Vorahnung von Böcklinſchem Ernſt! — Heidelbergs Schloß und ſeine Wälder gaben ihm neue Motive, die er in reicher Fülle in ſeinem Skizzenbuch niederlegte, Farbenakkorde von beſtrickendem Wohlklang. Immer iſt es das Grün der Landſchaft, das er in allen Schattierungen meiſtert, und dieſes Grün ſteigert er zu höchſter Intenſität auf ſeinen Ölbildern. Hier iſt die Linie, die über die badiſche Landſchaftsmalerei bis zu Trübners Bildern führt, unſchwer zu finden. Es iſt der gleiche Geiſt, geboren aus der gleichen Umgebung, der das einende Band ſchlingt.

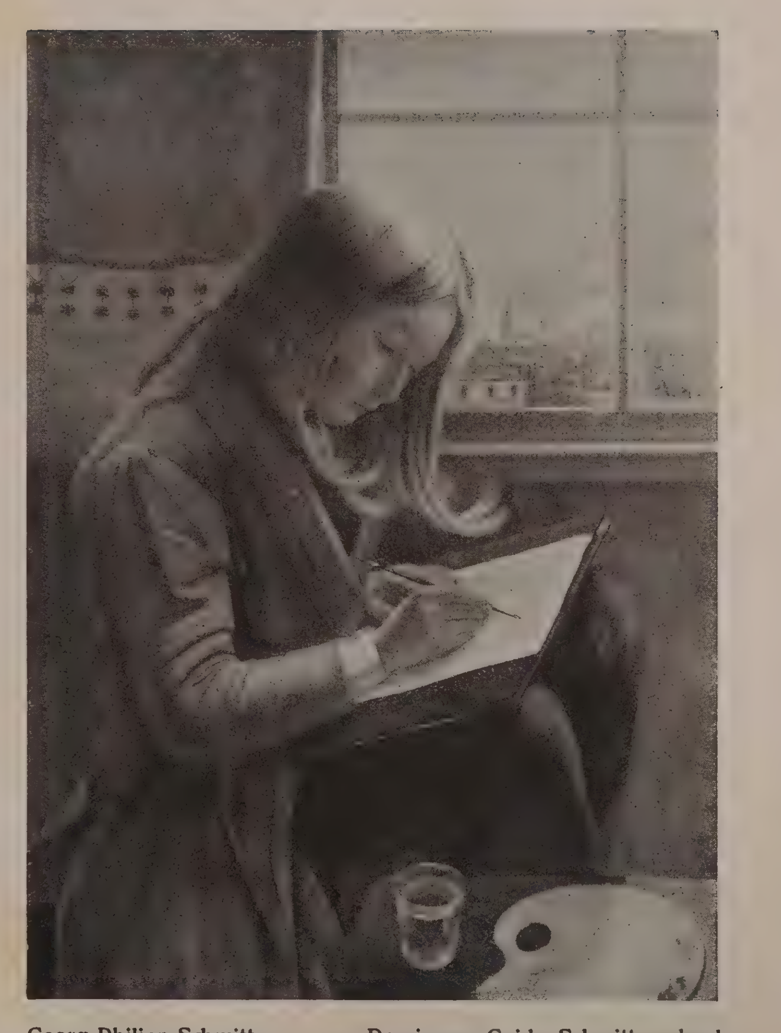
Betrachtet man das Werk ſeines Sohnes Guido (1834—1922), nächſt dem Vater die künſtleriſch bedeutendſte Perſönlichkeit der Familie, ſo trifft man auf eine weitgehende Verwandtſchaft. Vielleicht iſt er noch mehr Romantiker als der Vater, zum mindeſten fällt bei ihm der die Entwicklung Georg Philipps nicht vorteilhaft beeinfluſſende nazareniſche Einſchlag weg. Wahre, innere Beſeelung, klare, ſichere Linienführung, feinſtes Empfinden für Farbenſtimmungen zeichnen die meiſten ſeiner Werke von frühester Jugend an aus. An der Spitze ſtehen die Geſchwiſterbildniſſe, Aquarelle, deren Reiz in der Reinheit der Auffaſſung und in der ſchwingenden Harmonie der Farben liegt. Ein 14jähriger ſchuf das „ſitzenden Mädchen in weiter Landſchaft“ (1848) (Abb.), mit ſeiner unaufdringlichen Sprache, ſeinen ruhigen Konturen und ſeinem Farbendrei-



Georg Philipp Schmitt. Bildnis ſeines Vaters. Öl. 1839.
Beſ. Familie Schmitt-Honold.



Franz Schmitt. Erdbeeren und Himbeeren in blauem Glas. Öl. 1845.
Kurpf. Muſeum, Heidelberg.



Georg Philipp Schmitt. Der junge Guido Schmitt malend.
Aquarell. 1848. Kurpf. Museum, Heidelberg.



Guido Schmitt. Die Mutter und des Malers Bruder Nathanael.
Öl. 1852. Bes.: Familie Schmitt-Honold.

klang von zartem Lila, Braun und Grün. Wenige Jahre später beherrscht er völlig die Öltechnik, malt den feinen Kopf seiner Schwester Elise (1852) oder komponiert mit sicheren, klaren Linien seine kleinen Familienstücke (Mutter und Bruder Nathanael, 1852) (Abb.). Der stille Zauber heimeligen Fleißes und Glücks liegt darin, von einer Empfindungstiefe, wie man sie kaum bei einem Achtzehnjährigen zu finden glaubt. Man muß schon an Hans Thoma denken, wenn man diese Bilder betrachtet. Das Feinste und Höchste an Verinnerlichung aber bedeuten seine Kinderbildnisse, die ihn in England zum gefeierten Maler machten. Er weiß die ganze Zartheit und Weichheit eines Kindergesichtes zu erschöpfen, die rührende Unschuld und das selbstverständliche Vertrauen. So ist er wirklich ein Meister des Kinderbildnisses. Wer aber hat dies jemals gewußt und gewürdigt? Und wer ahnte auch nur, daß zur gleichen Zeit in England Landschaften von unbedingter Originalität entstanden? Technisch von höchster Vollendung, von zwingender Gewalt und Eindrucksstärke, mit einem Rest Romantik, der als Selbstverständlichkeit empfunden wird, überragen sie die gleichzeitige deutsche Landschaftsmalerei. Man hofft auf die Zeit, wo man mehr von diesen Arbeiten, die zumeist in England sind, zu sehen bekommt, von diesen Arbeiten, die nicht allein einen Höhepunkt im Schaffen Guidos, sondern anch in dem aller vier Schmitts bedeuten. Sie und die Kinderbildnisse müssen für die Zukunft den Platz, den Guido Schmitt in der deutschen Kunstgeschichte einnimmt, bestimmen. Es muß endlich einmal mit dem Vorurteil aufgeräumt werden, das sich an Werke eines alternden Künstlers klammert! Der gerechte Beurteiler wird auch im Alterswerk Guidos noch Bilder von Bedeutung finden. Er blieb Romantiker und wob aus Abendstimmung und Nebelschleiern auch im hohen Alter Werke von großem koloristischen Reiz, besonders in den Ansichten vom Klingenteich bei Heidelberg, wo er bis zu seinem Tode wohnte. Der „Abend im Klingenteicher Garten des Malers“ von 1914 ist direkt eine Verkörperung des viel zitierten Satzes, den der Wortführer der Romantik, Ludwig Tieck, im Prolog zum „Kaiser Oktavian“, dem typischsten Werk der Romantik, niederschrieb: „Mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, wundervolle Märchenwelt, steig auf in alter Pracht!“

Zwischen diesen beiden Romantikern, dem Vater Georg Philipp und dem Sohne Guido, deren Lebensdauer mehr als ein Jahrhundert umschließt, liegt das Wirken der beiden anderen Schmitt. Franz, des Bruders von Georg Philipp, und Nathanael, Guidos Bruder. Franz (1818—98) ist der treue Schüler seines Bruders, an den er sich im Porträt und im Stilleben anlehnt, ohne dabei — wenigstens anfänglich — allzu originell zu sein. So ähneln die frühen Stilleben ganz denen von Georg Philipp. Neben den stilistisch mit den Arbeiten des Bruders durchaus verwandten „Myrthenzweigen“ (1842, 1849) stoßen wir aber in den 40er Jahren bereits auf kleine Werke, in denen sich der Wunsch nach stärkerem Realismus und erhöhter Farbigkeit leise regt, wie bei den „Erdbeeren und Himbeeren im blauen Glas“ (1845) (Abb.), im übrigen ein Bild von bestrickendem farbigen Reiz in der Zusammenstellung von Blau, Grün und verschiedenem Rot. Später steigert er diesen Realismus, malt Früchte von fabelhafter Naturnähe und übertrifft zweifellos darin den Bruder. Aber der Stimmungsgehalt geht dabei verloren und bei allem technischen Raffinement sind die Bilder ärmer an Ausdruckskraft als die Stilleben von Georg Philipp. — Wie sich der Porträtist Franz Schmitt entwickelte, läßt sich zur Zeit noch nicht übersehen, da erst jetzt eine größere Anzahl von Bildnissen aus Privatbesitz auftauchen. Sein bekanntes Selbstporträt, ebenfalls ganz im Stil des Bruders vor einen romantischen Landschaftshintergrund gestellt, ist ein ausgezeichnetes Werk, das aber in seiner bisherigen Isoliertheit zu keinem abschließenden Urteil berechtigt.

Nathanael (1847—1918), der jüngste Sohn Georg Philipps, war ebenfalls Schüler seines Vaters, ist aber stilistisch kaum verwandt mit einem der drei anderen. Von Romantik spüren wir in seinen Werken so gut wie nichts. Denn stärker als der Einfluß

des Vaters waren bei ihm die Eindrücke, die er im Verlaufe eines acht Jahre währenden Aufenthaltes in Rom sammelte. Hier, wo er sich besonders zum Porträtmaler ausbildete, entfernte er sich von der stillen und innigen Kunst seines Vaters und Bruders und wandte sich einer gewissen Monumentalität zu, die, gepaart mit einer sicheren Technik, ihn ausgezeichnete Repräsentationsstücke schaffen ließ. Wenn er Feuerbachs berühmtes römisches Modell „Nana" malt, ist er durchaus sachlich und vermeidet fast ängstlich jede Idealisierung; und wenn er später, besonders in Saarbrücken, porträtiert, so werden wir immer die großzügige Technik, die Sicherheit des Aufbaus bewundern können. Aber wir werden nicht recht warm bei diesen Bildnissen. Man hat zu leicht den Eindruck des „Gestellten". Es ist oft eine Schönheit ohne Seele. Das liegt vielleicht weniger an ihm als an dem völlig veränderten Zeitgeschmack. — In seinen Landschaften, er malte bereits in Italien luftige, lichtschimmernde See- und Lagunenbilder in Anlehnung an Guardi — kann er wesentlich wahrer sein und scheut auch nicht vor Motiven zurück, die manch anderer damals noch unschön fand, wie das „Neunkirchener Hüttenwerk" mit seinen qualmenden Fabrikschloten. Diese und andere Landschaften sind farbig und technisch Werke von unleugbarer Bedeutung. Und hier könnte man auch bei ihm noch einen Rest Romantik entdecken. Denn warum hätte er sonst den Reiz wildwuchernder und verträumter Barockgärten, aus deren Grün das Rot von Barockbauten schimmert, erkannt und in einer Reihe von Werken festgehalten?

Es ist sicher, daß die kommenden Jahre noch helfen werden, den Überblick über das Schaffen der vier Schmitts weiter abzurunden und ihre Bedeutung im Rahmen der deutschen Kunstgeschichte und der badischen Malerei schärfer zu fixieren, besonders im Anschluß an die vortreffliche Ausstellung des Heidelberger Kurpfälzischen Museums, die auch zu vorliegenden Zeilen die Anregung gab[1]. Selbstverständlich ist schon heute, daß wir zum wenigsten in Georg Philipp Schmitt und in seinem Sohne Guido zwei Künstler haben, deren Werke ihre bisherige Vergessenheit oder Unterschätzung in keiner Weise rechtfertigen.

[1] „Die Romantikerfamilie Schmitt, ein Jahrhundert Heidelberger Kunst", vgl. darüber: Cicerone, XV. Jahrgang, Heft 11, 1923, S. 525.



Meil. Zeichnung.



Georg Philipp Schmitt. Der Brautkranz. Öl. 1856.
Bes.: S. Kgl. Hoheit der Großherzog Friedrich von Baden.



Guido Schmitt. Sitzendes Mädchen in Landschaft. 1848. Aquarell.
Kurpf. Museum, Heidelberg.



Georg Philipp Schmitt.
Der schlafende Guido als Kind.
Ölminiatur.
Bes.: Familie Schmitt-Honold.



Georg Philipp Schmitt. Wolfstein im Lautertal. Aquarell. 1832.
Kurpf. Museum, Heidelberg.

Der dänische Porträtmaler C. A. Jensen

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln *Von CHARLOTTE WEIGERT-Kopenhagen*

Jedes Land hat seine im Laufe der Zeiten vergessenen Künstler und wie in Deutschland etwa C. D. Friedrich und Runge, so ist kürzlich in Dänemark C. A. Jensen zur Überraschung vieler der Kunstgeschichte wieder zurückgewonnen worden. Eine Ausstellung im Kopenhagener „Kunstverein“ brachte alle Bilder des Künstlers aus Privatbesitz zusammen und zeigte die Entwicklung eines wahrhaft genialen Porträtisten des 19. Jahrhunderts, der etwa in Frankreich geboren, sicher zu den führenden Persönlichkeiten seiner Zeit gezählt haben würde. Jensen wurde an einer sprachlichen und kulturellen Grenzscheide, in dem vielumstrittenen Schleswig-Holstein, in Bredsted, im Jahre 1792 geboren. Seine ganze Lebensgeschichte hat durch Mangel an sicheren Tatsachendokumenten etwas Geheimnisvolles und entbehrt, durch einen zwiespältigen Zusammenhang mit mehreren Ländern, nicht der Tragik. Das eine ist jedenfalls sicher, daß der Künstler viel in Europa gereist ist und sich lange in England und Rußland aufgehalten hat, wovon seine Porträts ein beredtes Zeugnis ablegen. Auch lebt seine Familie noch jetzt in England. Trotz längerer Anwesenheit in verschiedenen Städten Deutschlands und seines ihm in kritischen Zeiten vorgeworfenen deutschen Akzentes empfand er Dänemark als seine Heimat, und sein größter Wunsch war es, Lehrer an der Kunstakademie in Kopenhagen zu werden. In Dänemark hat er wohl den Titel Professor aber nicht den Lehrauftrag erhalten, ja, soweit wir orientiert sind, hat sich seine Stellung als Maler unter seinen Kollegen von Jahr zu Jahr verschlechtert, bis er, wie man annimmt, durch die harten, verständnislosen, ja gehässigen Kritiken seiner ausgestellten Porträts allmählich gezwungen wurde, die Malerei ganz aufzugeben und mit der damals ganz bescheidenen Stellung eines Bilderrestaurators oder Konservators sein Leben bis zu seinem Tode in Kopenhagen 1870 zu fristen. Erklärung dieser traurigen Umstände gibt vielleicht die Tatsache, daß die politischen Reibungen, die in dem Jahrzehnt nach 1840 beginnen, wo das dänische Nationalgefühl durch den preußisch-dänischen Konflikt gesteigert und reizbar wurde, auch auf die öffentliche Kunstpolitik abfärbten, als ein ganzer Kreis Kunstbegeisterter sich um den Kunsthistoriker Höyen sammelte, der durch seinen Vortrag „Über die Bedingungen für eine skandinavische Nationalkunst“ eine starke künstlerische Bewegung schuf. Das Europäertum des vielgereisten Jensen erregte Ärgernis und wohl ebenso, wie man meint, sein Widerstand gegen nationalistische Enge im dänisch-preußischen Konflikt. Dazu kam, daß das blendende Talent Jensens und seine vielen Aufträge Neid erweckten und im begrenzten, doch auch guten Sinne, einem Teil der soliden und tüchtigen Nachfolger Eckersbergs, sein genialer aber oft oberflächlich und nachlässig künstlerischer Habitus als mit der Tradition unvereinbar und angreifbar erschien. Gerade davon gab die Ausstellung auch ein deutliches Bild. Es ist erstaunlich, wie ungleichwertig die Bilder sind, wie neben einem geistreichen ein banal aufgefaßtes Porträt entstand, neben einer fabelhaften, genial malerischen Ausführung ein unverantwortliches, oberflächliches Hinstreichen bemerkbar ist. Und doch ist die Reihe von Perlen der Porträtkunst des 19. Jahrhunderts, die C. A. Jensen schuf, groß genug, um seinen Namen nicht nur in die Annalen der dänischen Kunstgeschichte als gleichberechtigt mit den Besten aufzunehmen, sondern international hervorzuheben. Ein Teil seiner Bilder befindet sich zudem in den öffentlichen Sammlungen Kopenhagens.

Es ist nun gelungen, von drei der besten Bilder C. A. Jensens, die zugleich seine malerische Entwicklung zeigen, Abbildungen zu bringen. In seine früheste Periode gehört das wirklich entzückende Bild der Brigitte Hohlenberg, die wie die meisten der von Jensen Porträtierten, den besten bürgerlichen Kreisen Dänemarks angehörte. Der

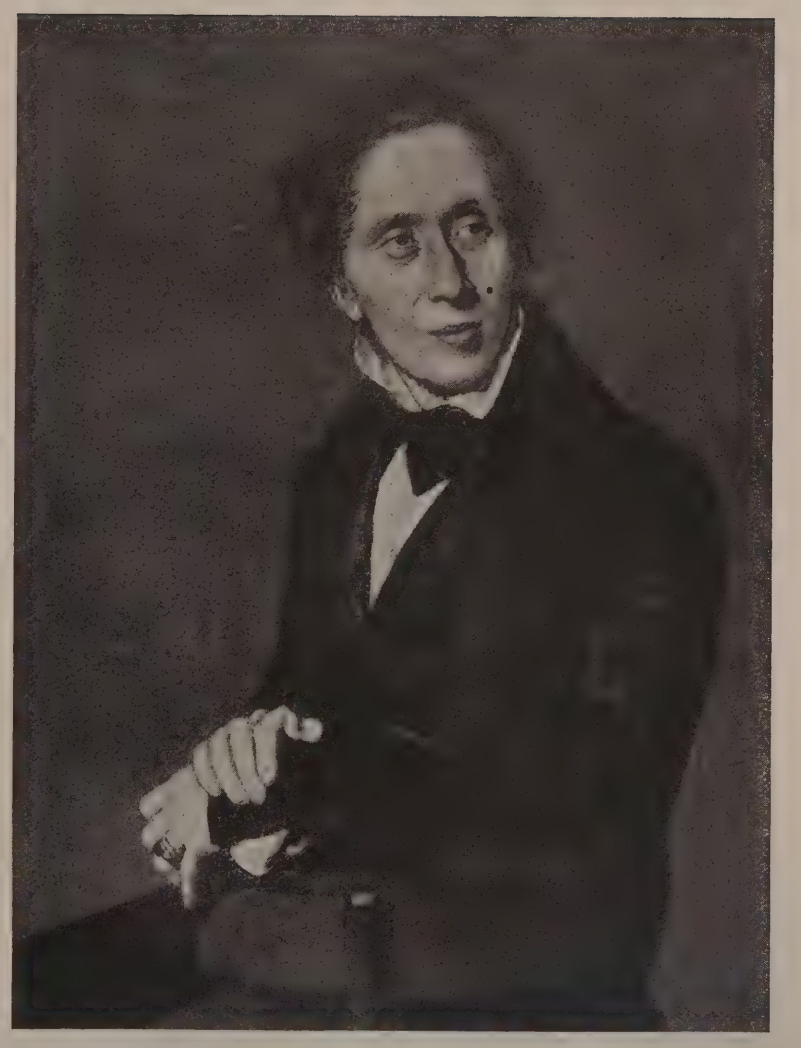
Künstler muß damals noch recht jung gewesen sein und die intuitive Auffassung dieser reizvollen jungen Frau ist ebenso anziehend wie die sensitive, farbig-stoffliche Behandlung erstaunlich ist. Wie das Weiß des Kragens sich gegen das Grau der knittrigen Seide des Kleides abhebt, wie die frischen Lippen, die feuchtglänzenden Augen, das Inkarnat des Gesichtes aus dem Dufte des Gazehutes herausleuchten, das zeugt von einem koloristischen Talent ersten Ranges. Den reiferen Künstler, der vor eine größere Aufgabe gestellt wird, zeigt das interessante Bild des großen Märchenerzählers H. C. Andersen, das als eines der kongenialsten und besten Bilder des Dichters gilt. Leider ist das Bild nicht sehr gut erhalten, aber wir sehen deutlich, wie an Stelle der peinlich genauen Pinselführung der früheren Periode ein leicht beweglicher Strich tritt und wie das Bild einer tiefen schöpferischen Persönlichkeit mit einer momentanen inspirierten Lebendigkeit erfaßt ist, so daß man beinahe den Eindruck gewinnt, als ob der begnadete Dichter eines seiner Märchen vor uns improvisierte. Das Bild hängt im H. C. Andersen-Hause in Odense, dem „Weimar“ Dänemarks en miniature. — Das Porträt des Ministers Stemann führt uns in den Beginn des letzten malerischen Stils des Künstlers, das mit einigen späten Skizzen den Vergleich mit Frans Hals aushalten kann. Jensen wird in dieser Zeit immer mehr Impressionist. Ganz besonders in der Behandlung von Gesicht, Augen, Mund, Hand und Haaren. Das Leben eines klugen Phlegmatikers kann psychologisch nicht besser gegeben werden als auf diesem Porträt, das zugleich beweist, wie vielseitig die Erlebnisfähigkeit und Einfühlungsmöglichkeit dieses talentvollen Malers gewesen ist. Der bürgerlich behagliche Demokrat, das Dichtergenie und die Schönheit der Frau interessieren ihn ganz gewiß gleichmäßig, ebenso wie die vielen verschiedenen Typen, die an ihm vorbeigewandert sind, darunter einige merkwürdige russische Menschen. C. A. Jensen gehört einem kleinen, oft zu bescheidenen Lande an, aber durch seine Persönlichkeit als Maler und Mensch verdient er von allen, die für die Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Liebe und Verständnis haben, gekannt und beachtet zu werden.



Bruno Krauskopf. Zeichnung.



C. A. Jenſen.
Bildnis des Kultusminiſters Stemann.



Bildnis des Dichters H. C. Andersen.



Bildnis der Brigitte Hohlberg.

C. A. Jensen.

Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867)

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln *Von ADOLPHE BASLER*

Seit einem halben Jahrhundert erleben wir von Zeit zu Zeit in der Malerei Augenblicke der Kritik, wenn die Vision der Natur nachläßt, die künstlerische Konzeption erlahmt und die wahre Erkenntnis als Ausgangspunkt der Überlieferung allzusehr durch neue Entdeckungen erregt wird. In diesen Augenblicken der Besinnung wird der Kult einerseits von Ingres, anderseits von Corot lebendig und man versteht durchaus diesen geistigen Zustand, wenn man den Saal im Louvre besucht, der die Meister des 19. Jahrhunderts vereinigt. In der Bewunderung der Manetschen „Olympia" erliegen wir hier der Verehrung für dieses Bild auf Grund jener Ästhetik, die uns der revolutionäre Realismus der Impressionisten gewissermaßen als Erziehung mit auf den Weg gegeben hat. Aber wieviel mehr überwältigen uns die „Odaliske", das „türkische Bad" oder die Frauenbildnisse eines Ingres durch die Vornehmheit ihres Stils. An diesen Bildern ist alles groß, alles bezaubernd: die Noblesse der Zeichnung und der göttliche Linienfluß der Form. Gewiß erliegen wir dem romantischen Charme eines Delacroix und bewundern das ganz auf die Wirklichkeit eingestellte Genie eines Courbet, dessen „Begräbnis in Ornans" seiner Empfindung nach ebenso gotisch ist wie die besten Skulpturen der burgundischen Meister, aber im Hinblick auf Stil und Naturell glauben wir uns gleichzeitig durch die hoheitsvolle Form der Ingresschen Kunst emporgehoben und durch die Reinheit eines Corot geadelt. Uns mangelt noch die Unterscheidung, so versicherte mir erst kürzlich einer der besten modernen Maler; wir übersehen ebenso die Vollkraft der Überlieferung in den Ideen und den Empfindungen, die der Anarchie des Intellektualismus zum Opfer gefallen sind, der alles gleich gemacht, das Naturell ertötet und alles, was vornehm und göttlich ist, das heißt das ganze Mysterium der Kunst in Bann getan hat. Wir sprechen viel von Raffael und bemerken wohl die Verwandtschaft zwischen ihm und einem Ingres, aber wieviel mehr besteht sie noch im Geiste tiefer Menschlichkeit zwischen jener Frau mit der Perle von Corot und dem Bildnis des Baldassare Castiglione.

Wie schon oben gesagt wurde, wird der Ingres-Kult in bestimmten Zeiten immer wieder lebendig. So hat ihn Gauguin erneuert, nachdem er alle Quellen, die ihm die Impressionisten öffneten, erschöpft hatte. Dieser durch ungewöhnliche Intelligenz ausgezeichnete Maler hat vielleicht das größte Verständnis für die Kunst eines Ingres bewiesen, deren wirklich revolutionären Charakter niemand besser als er verdeutlicht hat. Maurice Denis hat ähnlich glänzend das neuschöpferische Genie dieses Meisters ergründet, den später die Kubisten als ihren Schutzpatron adoptieren wollten und den auch André Lhote mit seiner südländischen Wortfülle zu erklären versuchte. Zuerst aber mag Gauguins Bemerkung über Ingres mitgeteilt sein. Diese lautet:

„Delacroix ist ein großer Kolorist, aber er kann nicht zeichnen. Ingres, der ähnlich wie er das Sinnlose des akademischen Betriebes empfand, setzte einfach alles daran, eine ebenso logische wie für seine Zwecke schöne Formensprache zurückzugewinnen, indem er das eine Auge auf Griechenland, das andere auf die Natur gerichtet hielt. Bei Ingres hat der zeichnerische Fluß der Linie kaum eine Veränderung, obwohl sie von einem starken inneren Leben erfüllt ist. In seiner Umgebung hat ihn niemand verstanden, nicht einmal sein Schüler Flandrin, der immer nur die Ingressche Sprache als ‚Volapük' begriff und dabei selbst als Meister galt, während Ingres entthront in der hintersten Reihe stehen mußte, um heutigen Tages eine um so glänzendere Auferstehung zu erleben. Zwischen Ingres und Cimabue gibt es viele Gemeinsamkeiten, unter anderen jene feine Überlegenheit, die etwa sagen möchte: Nichts gleicht so sehr einem absoluten Kitsch wie ein Meisterwerk und umgekehrt. Unter diesem Zeichen sind die heiligen Jungfrauen eines Cimabue Phänomen gewordenes Dogma (Jesus das Kind

einer Jungfrau und des heiligen Geistes) mehr als irgendeine Mutter, die jemals Jungfrau war . . . . In Ingres' Zeichnung gibt es eine Summe von Nuancen, die das Mögliche ins Unmögliche hinüberleiten. Seine Götter sind nach dem Bilde des Menschen gemacht, aber trotzdem gibt es bei ihm Dinge, die fern jeder äußeren Erinnerung, ganz und gar innerlich empfunden sind . . . . Sicherlich war Ingres trotz seines halboffiziell akademischen Anstrichs absolut Inbegriff seiner Epoche und vielleicht gerade deshalb erschien er seiner Zeit als offiziell. Man sah in ihm ebensowenig den Revolutionär wie den Erneuerer, der er eigentlich war, und nur aus diesem Grunde hat er keine Schule hinterlassen. Ingres starb wahrscheinlich schlecht begraben, denn er ist heute absolut auferstanden, und zwar nicht als Akademiker, sondern als eine künstlerische Persönlichkeit von durchaus eigenem Gepräge. Er konnte niemals einer von den vielen sein."

Maurice Denis charakterisiert einen Ingres nicht besser, aber er gab ihm seinen Platz innerhalb der Geschichte der französischen Malerei, indem er ein ansprechendes Bild seiner Zeit entwickelte, in der er ihn als Meister sah. „Man könnte glauben", so sagt Maurice Denis, „daß wir am Vorabend einer Epoche klassischer Kunst" stünden, die ausgezeichnete Geister heraufführen. Alle neuerlichen Versuche einer konstruierten Kunstweise, alles Verlangen nach Vereinfachung, Synthese und Stil hätten keinen Sinn, wenn sie nicht die notwendige Reaktion gegen die Auswüchse und die Frivoliäten des Impressionismus darstellten oder gegen jene blöden Theorien, die jede Äußerung einer persönlichen Emotion für eine Manifestation der Schönheit erklärten." — — Fortfahrend charakterisiert Denis einen Meister wie Ingres folgendermaßen:

„Ingres, ein Geist ohne Kultur (eine Meinung, über die man streiten kann, d. Verf.), dem Temperament nach ausgesprochener Klassiker, empfand sich um 1827 als einziger Führer einer durch die Tradition und die Romantik gleichbewegten neuen Jugend. Er pries die Orte, die ihn mit der Tradition verbanden, noch bevor er sich auf den Weg des Revolutionärs begab. Er war von Italien zurückgekehrt, wo er 18 Jahre lang die Seele der Antike und des lateinischen Genius durchdrungen hatte. Die letzten Entdeckungen hatten der Bewunderung seiner Zeitgenossen neue Nahrung gegeben, nachdem man unbekannte und herrliche Denkmäler teils aus dem Altertum, teils aus dem Mittelalter, die etruskische Kunst, Pompeji und die Quattrocentisten neu ans Tageslicht gebracht. Damals setzte eine Agitation um Delacroix ein, jenes herrliche und einsame Genie, das in der reifen Fülle seiner Kunst die erlauchtesten Größen klassischer Überlieferung, die Tizian, Veronese und Poussin fortsetzte, die er aber in sich doch mehr oder weniger mit einem Keim von Dekadence verarbeitete. Im Gegensatz zu ihm stieg Ingres' Lehre zu den Quellen griechischen Altertums hinab und zu den Anfängen der italienischen Malerei und hier fand dieser Künstler die ewigen Grundsätze unseres abendländischen Geschmacks wieder. Indem er gegen die Kälte und die akademische Konvention der Schule eines David Front machte, setzten die Romantiker unter dem Vorwand der Rückkehr zur Natur das dramatische Bild an die Stelle des mythologischen. Ingres hielt weder etwas von der Genremalerei noch von der Wahl des Sujets. Man schätzte vor allem seine Porträts und seine historischen Szenen, auf denen die Natur rückhaltlos und logisch zum Ausdruck kam. Er verband also mit den wahrhaft französischen Vorzügen von Präzision und Klarheit ein doppeltes Ideal von Wahrhaftigkeit und Schönheit. Die Jugend war also voreingenommen in dem Glauben an das Ideal und an die Natur. Er seinerseits folgte dem Stil der Griechen, der stillen Heiterkeit und der Reinheit der Primitiven. So ist, wollend oder nicht, die Mehrzahl seiner Modelle dazu bestimmt gewesen, seine Doktrin zu erhärten, um schließlich die lebendigste Erneuerung plastischer Kunst und teilweise auch einer dekorativen Malerei durchzusetzen."

Auch andere haben sehr kluge und sehr fundierte Werke über Ingres geschrieben, wie Charles Blanc, den man zu Rate ziehen soll, wenn man diesen Meister studiert. Unter den Schülern von Ingres muß man Amaury Duval nennen, der die Werkstatt von Ingres beschrieben hat. Jaumot und sein „Buch eines Künstlers über die Kunst" ist ebenfalls



J. A. D. Ingres. Die Odaliske. Paris, Louvre.



J. A. D. Ingres. Mufik. Paris, Louvre.



J. A. D. Ingres. Weibliches Bildnis. Bleistift.



J. A. D. Ingres. Augustus erzählt die Aenaeis. Brüssel, Kgl. Museum.

wichtig. Neben der sehr bedeutenden Veröffentlichung von Lapanze über Ingres sei noch das Buch von R. Balze, über „Ingres, seine Schule und seine Zeichenlehre“ erwähnt. Und zum Schluß mag jene Doktrin von Ingres selbst zitiert sein, die das wirkliche Gesicht dieses großen Künstlers widerspiegelt, der unter anderem sagt:

„Man hat gesagt, meine Herren, daß mein Atelier eine Kirche ist. Sei es also eine Kirche, ein Heiligtum, geweiht dem Schönen und Guten, und daß alle die, denen es Einlaß gegeben und die es wieder verlassen, vereinigen möchte auch in aller Zerstreutheit, daß meine Schüler überall und immer Vorkämpfer der Wahrheit sind. Poussin wäre nie ein großer Künstler gewesen, wenn er einer Doktrin gefolgt wäre. Hätte ich einen Sohn, wünschte ich nur, daß er Bilder malen könnte. Meisterin muß die Natur sein, sie gebietet allen, die ihr gegenübertreten, und ist nur geizig für verschämte Arme. Kopiert, so gut ihr könnt, so ehrlich, dienstbereit, wie ihr es mit euren Augen faßt; die Kunst ist niemals so hoch und so vollkommen, daß, wenn sie auch der Natur ähnlich sieht, man sie mit der Natur verwechseln könnte. Bewahrt euch immer eure wundervolle Naivität, eure herrliche Unkenntnis der Dinge.

Liebt das Wahre, weil es auch das Schöne ist. . . .

Der Begriff des schönen Ideals, in unseren Tagen so falsch verstanden, bezeichnet nur das Sichtbare der Schönheit, die Vollendung der Natur. . . .

Die Kunst darf nur der Schönheit dienen. . . .

Wollt ihr dieses verletzte Bein sehen, dann weiß ich wohl, daß dies Materie ist, aber ich sage euch, nehmt meine Augen, und ihr werdet es als schön empfinden.

Könnte ich euch alle Musiker zurückbringen, ich würde sie zu Malern machen. Denn in der Natur ist alles Harmonie. Heute wettern viele Künstler gegen die Kompositionen, sie wollen nicht mehr den Aufbau eines Gemäldes, dafür die Natur als Zufall, nichts als die Natur und mit diesem Prinzip dazu die Farbe als Masse. Dies ist ihr Rezept. Glaubt ihr, daß ich euch in den Louvre schicke, damit ihr hier das vollkommene Ideal findet, das heißt irgendein Ding, das anders ausschaut, als es in der Natur vorhanden ist! Das wäre eine Dummheit, ähnlich den Torheiten, die in schlechten Zeiten den Niedergang der Kunst herbeigeführt haben. Nein, ich schicke euch dorthin, damit ihr durch die Antike die Natur sehen lernt. Weil die Antike die Natur selbst ist. Man muß nur mit ihr leben und von ihr kosten . . . .

Die Beine sollen sein wie Säulen . . . .

Vom Malen ohne Modell. Ihr sollt euch sehr wohl einprägen, daß euer Modell niemals das Ding ist, das ihr malen wollt, weder im Sinne der Zeichnung noch im Sinne der Farbe. Trotzdem kann man es nicht entbehren und ohne es nichts beginnen. Wolltet ihr aber als Maler im letzten nicht die Natur, sondern euer Modell malen, so werdet ihr immer der Sklave desselben sein und eure Malerei wird diese Abhängigkeit spüren. Die Probe vom Gegenteil habt ihr in Raffael, denn er hatte die Natur dermaßen bezwungen und so in seinem Geiste verkapselt, daß an jedem Ort, wo er ihr befahl, sie ihm gewissermaßen auch gehorchen mußte . . . .

Poussin pflegte zu sagen, daß ein Maler durch Beobachtung der Dinge sich das Handwerk sehr viel leichter mache als wenn er sich durch das Kopieren derselben ermüde. Infolgedessen muß der Maler seine Augen gebrauchen.

Wie entsetzlich ist doch diese Wissenschaft von der Anatomie! Wenn ich selbst die Anatomie hätte erlernen sollen, wäre ich niemals Maler geworden. Zeichnet viel aus der Erinnerung oder nach der Natur, dann werdet ihr vielleicht gute Künstler.

Wollt ihr das Schöne gestalten, dann dürft ihr nur das Erhabene sehen. Tragt das Haupt gegen den Himmel erhoben, anstatt es der Erde zugebeugt zu halten wie die Schweine, die im Dreck suchen.

Die Meisterwerke des Altertums sind nach Modellen entstanden, ähnlich denen, wie wir sie diesen Moment in Paris vor Augen haben. Man muß nur das Geheimnis der

Schönheit durch die Wahrheit entdecken. Die Alten haben alles gesehen, alles verstanden, alles empfunden und alles gestaltet.

Die antiken Figuren sind nur deshalb schön, weil sie der schönen Natur ähnlich sehen .... Und die Natur wird immer schön sein, wenn sie den schönen Antiken ähnelt.

Die griechische Kunst erweist ihre Überlegenheit durch die Meisterschaft selbst der einfachsten Handwerker, z. B. der Töpfer.

Studiert die griechischen Vasen; erst durch sie habe ich die Griechen verstehen gelernt.

Ich werde über die Tür meines Ateliers schreiben: Zeichenschule, und werde Maler heranbilden. Die Zeichnung ist die Ehrlichkeit in der Kunst. Die Zeichnung ist alles und umspannt die ganze Kunst, denn das Handwerk der Malerei ist sehr leicht und kann sogar in acht Tagen gelernt werden. Aber durch das Studium der Zeichnung und der Linien begreift man die Proportion, den Charakter und das Wesentliche der menschlichen Natur in jedem Lebensalter, in jedem Typ und jeder Form nach; nur euer Modelé vollendet die Schönheit des Werkes.

Um zur schönen Form zu kommen, muß man rund modellieren, ohne sich zu sehr in Details zu verlieren. Man soll der Form Gesundheit geben. Ein gut gezeichneter Gegenstand ist auch immer gut gemalt ...."

Die Lehre eines Ingres ward während des 19. Jahrhunderts wohl am meisten diskutiert und wurde vor allem von seinem großen Romantiker-Rivalen Delacroix bekämpft. Die modernen Maler stellten sich meist auf die Seite von Delacroix. Erst in unseren Tagen ist der von Degas, Puvis de Chavannes und Gauguin gepflegte Ingres-Kult wieder lebendiger geworden. Der beste Schüler von Ingres, Chasseriau, der viel zu jung starb, wollte die beiden Elemente des Klassischen und des Romantischen vereinigen, aber Ingres selbst war die vollkommenste Verkörperung des reinen Klassizismus. Sein Genie war durchaus sinnlicher Art, seine Ideen und Erkenntnisse wurden durchaus universal wie die eines Delacroix, obwohl sie sich in einem Dogmatismus des Zeichners erschöpften. Hinsichtlich der formalen Konzeption wurde Ingres der wahre Erbe der Griechen und des Raffael. Aber nicht minder bewunderte er die Primitiven, vor allem Giotto. Deshalb ist seine Lehre auch nicht zeitlich begrenzt, sondern sein universaler Charakter beherrscht alle Zeiten. (Deutsch von G. Biermann.)



Otto Müller. Federzeichnung.



J. A. D. Ingres. Die Badende.

Paris, Louvre.



Bildnis der Mme. de Senones. Nantes.



Familienbildnis. Bleiſtiftzeichnung.

J. A. D. Ingres.

Jacob Joſeph Dambacher
Ein vergeſſener badiſcher Künſtler

Von KURT KARL EBERLEIN
Mit acht Abbildungen

Zu den erſten Kunſterlebniſſen meiner Kindheit gehörten einige Bilderbücher, die, vielgeliebt und vielbenützt, immer wieder Freude und Staunen erregten. Das waren Hoffmanns bekannte Bilderbücher, ein großer Band Münchner Bilderbogen, ein paar zierliche Versbücher der Kate Greenaway, die Dresdener Ammenuhr und, neben den zahlreichen Bändchen, die als „Hofmännle“ ſehr moraliſche und aufregende Geſchichten mit merkwürdigen Illuſtrationen verbanden, der Rheinländiſche Bildermann, deſſen köſtliche Hebelanekdoten mir immer wieder vorgeleſen werden mußten. Dambachers Bildermann war mir durch ſeine Bildtafeln beſonders anziehend, und ich erinnerte mich ihrer noch lange, nachdem auch dies Buch, wie alle meine Spielſachen, in die armen Kinderhände des Waiſenhauſes gewandert war. Als es dann ſpäter der Zufall wollte, daß ich mich in Karlsruhe dem Enkel des Bildermanns, Dr. Edmund Dambacher, befreundete, der den ganzen Nachlaß ſeines kunſtbegabten Großvaters bewahrt — und dem ich hier freudig teilnehmende Hilfe zu danken habe — erwachten dieſe Jugenderinnerungen zu neuer Betrachtung, ja, ich bemühte mich auch vergebens, den längſt vergeſſenen Bildermann in demſelben Karlsruher Verlag wieder erſcheinen zu laſſen, in dem er vor etwa hundert Jahren zuerſt erſchienen war. Um ſo freudiger begrüßte ich nach alledem einen überraſchenden Berliner Neudruck des einen Teiles, der mir nun Anlaß gibt, das Leben wie das Werk des vergeſſenen Illuſtrators, von dem auch der Neudruck nichts zu ſagen wußte, hier wieder bekannt zu machen.

Jacob Joſeph Dambacher wurde als Sohn des Kanzleirats Dambacher am 11. Januar 1794 zu Raſtatt geboren. Er beſuchte das Lyzeum und bezog 1812 als künftiger Philologe die Univerſität Heidelberg, wo er als Badener in das 1810 gegründete Corps Suevia eintrat. Wie er hier das freie Leben des Burſchen mit fleißigen Studien verband, das geht aus den erhaltenen Kommersbüchern, Zeichnungen und Karikaturen hervor. Hier wurde er auch der Freund jenes genialen Franz Joſeph Mone, der als einer der erſten badiſchen Literatur- und Kunſthiſtoriker die Tätigkeit eines Polyhiſtors entfaltete und ſpäter als Karlsruher Archivdirektor der Vorgeſetzte ſeines Freundes wurde. Nach wohlbeſtandenem Examen wurde Dambacher im Spätjahr 1818 als Profeſſor an dem Gymnaſium in Freiburg proviſoriſch angeſtellt, im Frühjahr 1819 an das Lyzeum in Konſtanz, von da 1823 an das Lyzeum in Raſtatt verſetzt. 1828 kam er als Aſſeſſor an das Großherzogliche Landesarchiv nach Karlsruhe, wurde 1834 zum Archivrat befördert und trat im Winter 1867, mit dem Ritterkreuz I. Klaſſe vom Zähringer Löwen, in den damals unverdienten Ruheſtand. (Unverdient, weil man ihn und ſeinen Direktor, die als Katholiken verhaßt waren, mit vorzeitiger Entlaſſung kränken wollte.) Am 18. März 1868 iſt er in Karlsruhe geſtorben. Als Archivbeamter bearbeitete Dambacher Archive und Urkunden für die Quellenſammlung der badiſchen Landesgeſchichte, war bei der Herausgabe der Zeitſchrift für die Geſchichte des Oberrheins tätig, ſchrieb außerdem für das Karlsruher Unterhaltungsblatt kleine, lehrreiche Aufſätze, die ſeine naturwiſſenſchaftlichen Studien und Kenntniſſe verraten. Auch plante er offenbar ein größeres naturwiſſenſchaftliches Werk, deſſen lithographierte Tafeln ſich im Nachlaß befinden. Das ruhige, klare Leben dieſes Beamten verrät nichts von den Erſchütterungen, wie ſie durch Revolution und Reaktion zumal in Baden zu ſpüren waren, nichts von den Kulturkämpfen, nichts von dem künſtleriſchen Talent, das den Vielbegabten mit Künſtlern und Kunſtfreunden befreundete, das ihn für uns heute noch merkwürdig, ja liebenswert macht. Der Dilettantismus war damals mehr als eine Zeitmode. Er war Problem und Zuflucht vieler aus der Widerwärtigkeit und Fragwürdigkeit der ſozialen und politiſchen Verhältniſſe. War ſchon der Humanismus früherer

Jahrhunderte oft die Narkoſe der edleren Naturen, um das enge, öde Daſein zu erweitern und aus dem kleinlichen Planetarium der Kleinſtädterei oder Kleinſtaaterei ins Zeitloſe, Menſchenwürdige, Schöngeiſtige zu entfliehen, ſo war gerade die Kunſt für das aufgeklärte Bürgertum ſeit Werthers Tagen ein Aſyl, in dem die Probleme ſich veredelten, die Zerrbilder des gemeinen Alltags ſich verſchönten, die Armut jener „guten alten Zeit" ſich bereicherte und vergaß. Noch arbeitete man an ſich ſelbſt als an einer Aufgabe, erſehnte Neigung und Beruf zu einem Ganzen zu geſtalten, betrachtete ſich in Briefen und Gedichten und bannte das Erlebnis mit Feder und Stift zu treuem Gedenken in Stamm- und Tagebüchern. Ein letzter Anhauch jenes großen Traumes von dem Kunſtwerk der Perſönlichkeit, von der Harmonie der menſchlichen Natur in Geiſt und Körper, weht aus ſolchen Verſuchen dieſer liebenswürdigen Dilettanten. Die Kalokagathie der Seele war noch immer Wunſch und Glaube der neudeutſchen Jugend, wenn auch neue Ahnungen und Zweifel vom romantiſchen Norden her in dieſe letzten Bildungen der humaniſtiſchen Südkultur hereinwirkten. Dambachers graphiſcher Nachlaß iſt für dies alles belehrend genug. Schon der Knabe hatte ſich im Zeichnen geübt, hatte die buntbemalten Stiche der Reiterſchlachten und Belagerungen, die Stadtanſichten und Flugblätter treulich kopiert, hatte ſich hie und da vor die Natur gewagt und ſich in dem ſtrengen Umrißſtil der klaſſiziſtiſchen Linie verſucht. Der junge Student, der mit offenen Augen das bunte Treiben der geliebten Univerſitätsſtadt ſah, zeichnete bald die Kommers- und Kneipſzenen, die Förmlichkeiten der Straßenhändel und Fechtböden ſogar in die Radierplatte. Dabei iſt die ſachliche Treue wie die kritiſche Ironie gleichermaßen zu finden. Ein naiver Naturalismus ſucht in reinen und feinen Linien Ernſt und Spiel. Ein entſchiedener Sinn für das Komiſche verrät ſich in den Koſtümkarikaturen der verſchiedenen Studententypen, wie ſie damals als wahre Nachkommen des ſeligen „Renommiſten" in Alt-Heidelberg ihr Weſen trieben. Das rohe Treiben jenes teutſchen Korpslebens findet ſich in den ungeſchickten Radierungen und erſten Verſuchen der neuen Federſteinzeichnung. Die erſte größere Arbeit, die uns vorliegt, iſt eine Folge von 15 Steinzeichnungen, „das Buch Mollenkopf", das ohne Text, — den wollte Mone ſchreiben — aus Scherz und Erlebnis geboren, für wenige Freunde einen gemeinſamen Bekannten verſpottet, deſſen Studium, Liebe, Ehe und Beruf, grotesk-komiſch in typiſchen Szenen dargeſtellt wird. Das ſehr ſeltene Quartheftchen erſchien in Karlsruhe 1817 in der C. Wagnerſchen Steindruckerey, deren wertvolles Inventar, das ſich unverändert und unberührt in Raum und Schrank als ein Zeitkurioſum erhalten hatte, erſt im Kriege in alle Winde zerſtreut wurde. Für die nächſten Jahre ſcheint Dambachers Talent bei glücklicher Arbeit und Ehe geruht zu haben, und er geſteht ſelbſt, erſt im Jahre 1824 ſich wieder eifriger dem Zeichnen gewidmet zu haben. Er faßte damals in Raſtatt den Plan, Unterhaltung und Ausbildung mit einem wohltätigen Zwecke zu verbinden und mit dem Erwerb durch ſeine Zeichnungen einen „Fond zu gründen, aus welchem Gehaltsaufbeſſerungen, Gratiale, Belohnungen uſw. für geringgeſtellte und würdige Schullehrer beider Confeſſionen geſchöpft werden könnten." Es ſollte eine halbjährige Folge von Heften erſcheinen, die mit dem Sammeltitel „Der Rheinländiſche Bildermann", Anekdoten und humoriſtiſche Erzählungen des Tyll-Eulenſpiegel, Hebels, Ittners, Zſchokkes und anderer mit Original-Federzeichnungen auf Stein von Dambachers Hand umfaſſen ſollten. Das erſte Heft, Tyll-Eulenſpiegel, erſchien nach Subſkription im November 1827 mit einer beſcheidenen Vorrede, in der unſer Künſtler betonte, daß er niemals Stunden gehabt habe, und daß ihn die Aufmunterung eines Frommel, Feodor, Haldenwang, Kunz und Kloſe ermutigt habe, mit ſeinen Zeichnungen in die Offentlichkeit zu treten, ſo daß er alle Nachſicht verdiene. Als zweites Heft erſchien 1829 Hebels Rheinländiſcher Hausfreund mit 16 Steinzeichnungen, als drittes Heft die Fortſetzung dazu 1833. Damit war dieſe Folge abgeſchloſſen und blieb es leider auch. Der Hebel war als Einzelbuch käuflich. Im Jahre 1842 erſchien in Stuttgart ein Neudruck, nach dem nun endlich der erfreuliche Neudruck gemacht wurde,



J. J. Dambacher. Heidelberger Studententypen. Federzeichnung. 1814. 15,5×24 cm.



J. J. Dambacher. Begrüßung. Steinzeichnung. Heidelberg. 1814. 8,5×15,2 cm.

der in dem bekannten rührigen Mauritiusverlag zu Berlin erschien[1]. Dies ist also das Werk, dessen Kunstwesen wir uns nun zuzuwenden haben, wenn wir diesen seltsamen, vergessenen Dilettanten nach Verdienst würdigen wollen.

War Weimar das Erlebnis des Alters, so war Heidelberg das Erlebnis der Jugend. Bewirkte es in der klassischen Residenzstadt vor allem Geist und Haus des einzigen, einsamen Goethe, so war es in der romantischen Universitätsstadt das Leben und Treiben einer akademischen Jugend, als deren bestes Sinnbild die immer verführerische Natur Stadt und Fluß umrauscht. Ja, uns ist, als hätte sich auch im geistigen Leben dieser heimliche Widerstreit offenbart, als wäre die strenggestaltende Klassik der Weimarer Kunstfreunde immer gegen die grenzenlosflutende Romantik der Heidelberger Kunstschwärmer im Streit gelegen. Es ist gewiß kein Zufall, daß dieser Streit gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Heidelberg ausgefochten wurde, und daß gerade hier als Gäste freundlicher Wirte die Vorposten der Alt- und Neustämme damals feindlich einander gegenübertraten. Wir wissen heute, daß diese Kämpfe zwischen Alter und Jugend, Süd und Nord, Hexameter und Volkslied, Antike und Mittelalter nichts anderes sind als Kämpfe zweier Kulturwelten, zweier Stammesepochen, die nach allen Erschütterungen und Niederlagen noch einmal eine deutsche Nation gestalten sollten, die ihre eigene Vergangenheit wie Traum und Hoffnung empfand. Noch einmal erwachte die Idee einer religiösen und nationalen Gemeinschaftskunst, die ohne die humanistische Bildungskunst der Südkultur aus den Kräften des befreiten Volkes ihre Erhebung ersehnte, bis auch sie, von den höfischen Akademien dem Leben entfremdet, zu dem Vielerlei der Geschmacks- und Künstlerkünste entartete. Dieser Widerstreit der Kultur- und Kunstkreise stellte die reichbegabte Jugend jener neudeutschen Restaurationszeit nach der Enttäuschung der Freiheitskriege zwischen Volk und Gelehrtentum als Studierende, Wandernde, Werdende hinein und ließ sie — wie jenen Wilhelm Meister — Kunst und Leben, Spiel und Ernst, Mignonsehnsucht und Harfnerentsagung seltsam versöhnen. Wollten die Alten in dem Reich des Schönen das Zeitlosewige, Bedeutende, Gültige in einer bejahenden Harmonie gestaltet und beherrscht sehen, so wußten diese Jugendlichen um die Tragik des Einmalheutigen, um das Fragwürdige, Vergängliche, Unzulängliche des nächtlichen Daseins, das auch die zweifelnde Sehnsucht, die schmerzliche Ironie, nur in der Liebe aufglühend, nur in der Kunst erahnend, unendlich empfinden konnte. Helena fand sich in Faustens Schloß seltsam altdeutsch, ja ins Madonnenhafte verzaubert, und der aufjubelnde, allzufrüh zurücksinkende Euphorion war Glück und Gleichnis ihres Schicksals. Dies alles läßt sich an dem Seismographen der Linie, an der Karikatur, zur Genüge ablesen. Die klassizistische Linie war der Karikatur abhold, ihre Würde und Distanz verbot solche Vertraulichkeit oder Niedrigkeit. Wird sie aber doch einmal satirisch, so beruht ihr Mittel eben darin, daß diese Würde verlassen, daß das edle Maß der Proportionen verletzt wird. Doch fehlt jenes Hinter-die-Kulissen-Schauen, jenes Dämonische, Ungesunde, Groteske, wie es der romantischen Ironie nur zu wesensverwandt war. Noch war die Linie mehr Bedeutungswert als Erscheinungswert, noch steckte ihr physiognomischer Gehalt zu tief in jeder Gestaltung, noch war sie formbegrenzend, bedeutend, gelassen. Lionardos Affektformstudien, die ästhetischen Moralitäten eines Hogarth (der an seine Schönheitslinie glaubte), Lavaters physiognomische Profilpsychologie, die vielgeliebten Durchzeichnungen der Nazarener nach den primitiven Gemälden Italiens — das sind alles Kinder derselben Idee. Daß wie die Form auch die Linie selbst ihre Bedeutungswerte, ihre Affekte und Gedanken in Erscheinungswerte verwandeln könne, daß sie schon technisch durch Material und Auftrag, Tempo und Schwellung eine eigene Ethik vom religiösen Ernst bis zur lasterhaften Frivolität haben könne, das finden wir — lange vor Beardsley, Pascin, Grosz — in der Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts, vor allem in der Karikatur bestätigt.

[1] Die Schwänke des Rheinländischen Hausfreundes von J. P. Hebel. Mit 32 Original-Lithographien von Dambacher. Im Mauritius-Verlag zu Berlin. 1922.



J. J. Dambacher. Die Verwechslung.
Federzeichnung für den Rheinländischen Bildermann. II. Heft. Karlsruhe. 1829.
Taf. XI. 19,8×16,7 cm.



Taf. IV. 15,2×11,7 cm.



Taf. XII. 15,2×11,7 cm.

J. J. Dambacher. Aus dem Tyll-Eulenspiegel. Der Rheinländische Bildermann. I. Heft. Karlsruhe. 1827. Steinzeichnung.

Es bedurfte also neuer Gesinnung, tieferen Erlebens und geradezu pessimistischer Weltanschauung, wenn solche neuen Kunstmittel sich bilden sollten, wie wir sie in der gleichzeitigen Literatur, Malerei, Musik wiederfinden. Dambachers Erstlingswerk, der Mollenkopf, das 1817 erschien, ist nur der Anlaß solcher Betrachtungen und Gedanken und ist das Musterbeispiel des Zwittergeistes dieser Übergangszeit, der die Mischformen der alten und neuen Gefühls- und Kunstwelt mit jugendlicher Unbefangenheit zusammenstellt. Man begreift den Umfang dieser Bedeutungsformen — die Biologie allein besitzt den Begriff „sich versehen" — wenn man den alten Harlekin des Barock neben dem Künstler auf dem Titelblatt findet, den Harlekin, den der geistreiche Möser in dem seltenen Schriftchen „Harlekin oder das Groteskkomische" als Inbegriff und Symbol des Groteskkomischen verteidigt hatte. Zeigen manche Blätter dieser Studentenposse Dambachers die bekannte klassizistische Flächenaufteilung, die spielerische Symmetrie in Rankenwerk und Schmuckleisten neben einer frischen, kunstlosen Naturbetrachtung, so finden wir doch in andern Blättern eine so eigenartige Magie, eine phantastische Traum- und Zaubersphäre mit grauenhaften Alb- und Schlafgeistern, Höllentieren, Zwergen, kurzum, das nordische Bereich der Spuk- und Geisterwelt, wie sie zuweilen in E. Th. A. Hoffmanns Rauschwelt raum- und zeitlos hereingrinst und das Alltägliche ins Unglaubliche verwandelt. Dazu verhilft nicht nur die übersteigerte Proportion, die zerfließende Raum- und Formwelt, sondern vor allem der dünne, zitterndschwebende Strich, das Unbeholfene, Linkische, Harmlose der Linie, wie ja überhaupt das kindliche und stümpernde Kunstwesen in der Karikatur sich mit dem Meistertum letzter Virtuosität verbindet (Busch, Oberländer, Klee). Es ist hier nicht der Ort, zu erklären, warum die meisten Zeichnungen unserer Witzblätter keine Karikaturen sind, zu erörtern, was eigentlich das Komische der graphischen Kurzschrift ausmache. Ob schon die Verschiebung und Übersteigerung der Proportionen zueinander, das Ungewöhnliche, Unnatürliche, Unzulängliche der Bildungen überhaupt ausreiche, um das Komische zu bewirken, und ob es nicht viel mehr im Beschauer als im Geschauten seine Quelle habe. Ob nicht die eigene objektivierende Einsicht, Überlegenheit, Erkenntnis, die mitleidlose und bildungsstolze Schadenfreude des Beschauers diese unbeherrschte, dumme, sinnlose, eingebildete, immer unvollkommene Erscheinungswelt der Karikatur in ihrer Bedingtheit, Nichtigkeit, Unterlegenheit komisch, aber nicht tragisch, empfinde. Ob schließlich nicht auch in Material, Technik, Kunstmitteln die Vorbedingung schlummere, und ob nicht dies alles mit Gelegenheit und Laune zusammenstimmen müsse, um die erwünschte Wirkung zu tun. Dies sind Fragen, die eine eigene Behandlung verdienen, die aber vor solchen Blättern immer wieder auftauchen und schließlich auf das Gebiet der Sprache — vielleicht jeder Art von Sprache — hinüberdeuten. Der Bürgerstand, den doch Aufklärung und Humanität, Religion und Kunst, Lied und Epik feiern, dem Schauspiel und Lustspiel zustreben und der bis in unsere Tage — man sagt jetzt wieder „Menschheit", wenn man die Spießer meint — auch noch in jener Genrekunst herrscht, die der boshafte Hebbel „das Komma im Frack" nannte, — der Bürgerstand hat seine eigene Merk-, Ordnungs-, Bedeutungs- und Kunstwelt. Sein gesunder Sinn liebt den Witz, die Anekdote im Sinne des alten Rollwagenhumors, und die Tat unseres Alemannen Hebel war eben dies, in seinen Kalender- und Hausfreundanekdoten dieser Gemeinschaft einen Schatz reiner, harmloser Freude aus nächster Gegenwart geschenkt zu haben. Hebels Rheinischer Hausfreund (auch Schatzkästlein genannt) hat immer wieder die Illustratoren angezogen, und es wäre lohnend genug, das reiche Material einmal kritisch zu sichten. Als sich Dambacher mit seinem selbstlosen Plan der Öffentlichkeit zuwandte, um mit seinen Steinzeichnungen die Texte des Rheinländischen Bildermanns zu schmücken, da fand er nichts Besseres als das alte Volksbuch des Tyll-Eulenspiegel und das neue Volksbuch des Hebel. Der Eulenspiegel verwies ihn in die modische, holdverklärte, nationale Traumwelt des Mittelalters, die Cornelius und die Neudeutschen mit der zarten Umrißlinie des sterbenden Klassizismus beschworen hatten, verwies in



J. J. Dambacher. Aus dem Buch Mollenkopf. Karlsruhe. 1817.
Steinzeichnung. Taf. XIV. 19,5×16,8 cm.

die lineare Ornamentik romantiſcher Theaterdekoration und Literaturpoeſie, wie ſie die Reſtaurationszeit liebte und belebte. Aber wie anders iſt die alemanniſche Gotik gegen die norddeutſche, wie anders ihre Spiegelung in Bild und Blatt. Wir finden bei Dambacher eine puritaniſche Sparſamkeit in Kuliſſen und Requiſiten, nüchterne Regie, tonige Wärme ſtatt linearer Kälte. Ein anderes Geſchlecht ſpiegelt ſich in dieſen Spiegelungen der Vorzeit. Dieſe dicken, geduckten Geſtalten, rund und ſchwer, ohne Anmut, Grazie, gotiſche Gliederung, dieſe animaliſchen Opfer der Laune und Schalkheit eines Eulenſpiegel, „ſo wahr, ſo ſeiend" vorgeſtellt, ſie ſind wie die behäbigen Scherze einer kräftigmännlichen Bauernwelt die wahren Freunde des Kleinbürgers. Hatte ſchon die gräciſierende Bauform des neuen Purismus, wie ihn der Karlsruher Oberbaurat Weinbrenner in ſeinem neuen Stadtbau geſtaltete, die behäbige Schwere eines irdiſchen Behagens, ſo war auch in ſeiner und anderer Neugotik das fleiſchige, geiſtloſe Weſen eines aufgeklärten Philiſteriums nur allzubald zu finden. Es iſt in allen dieſen Bildungen der Stammescharakter der Kunſt offenbar. So auch in dieſen Blättern Dambachers. Die Strichlage der Zeichnung erinnert in ihrer tonigen Parallelität, in ihrer modellierenden Kurſive an Stiche. Unheimliche Kubik iſt überall erreicht und damit wieder jene objektivierende Diſtanz, die das Komiſche bewirkt. Das Unbeholfene, Ungeſchickte, Biedere begünſtigt dieſe Stimmung. Der Zuſammenhang mit der neuen Kunſt unſerer Tage wird verſtändlich. In ſolcher Welt von maſſigen „Elefantenkälbern"



J. J. Dambacher. Aus dem Buch Mollenkopf. Karlsruhe. 1817.
Steinzeichnung. Taf. III. 19×16 cm.

— um Goethes Gleichnis aus dem Pucktanz des „Faust“ zu benutzen — ist alles möglich, und immer ist Eulenspiegel zugleich der Beschauer, der am besten lacht, weil er zuletzt lacht. Künstlerisch stehen dann die folgenden Hefte mit den Steinzeichnungen zu Hebels Rheinländischem Hausfreund zweifellos höher. Man muß Dambachers Originalzeichnungen kennen, um die ganze Feinheit dieser Zeichenkunst werten zu können. Wieder ist es nicht die ründende, parallelische Stichlinie, die das Komische bewirkt, auch nicht die Handlung als solche, vielmehr ist es das physiognomische, mimische Gegeneinander, das Sosein der Akteure, die ihr Stichwort im fruchtbaren Moment der Anekdote gestalten und gebärden. Wie ein stutzerhaft zierlicher Franzose gegen einen biederen Engländer oder Deutschen, wie ein überschlauer Bauer oder Jude gegen die dumme, altkluge Ehrbarkeit ausgespielt wird, wie vor den armseligen Kulissen der „Franzosenzeit“ alle diese Typen in Mode und Geste der Zeit, den bunten Holzpuppen eines reisenden Marionettentheaters von damals vergleichbar, sich bewegen, das macht den höheren Wert dieser Illustrationen aus. Hier ist nicht mehr Szene und Figur von außen her nach Kanon oder Geschmack gebaut, hier ist von innen her aus der Fülle des Geschauten starkes, echtes Ausdrucksleben erwachsen, keiner Schönheit, aber jener naivgesunden Häßlichkeit zugetan, die immer Leben heißt. Solche Ausdruckskunst ist nicht lieblos moral-listig, sondern gütig psycho-logisch. Es lächelt ein wohlwollender Himmel über diesen Geschöpfen und Schicksalen und führt alles zur Heiterkeit der Mit-

wisser und Mitschauer wohl hinaus. Der christliche Pessimismus, der atheistische Pessimismus des Jungdeutschland weint und grinst noch nicht über die Sofitten des kleinen Welttheaters. Die hohe Weisheit jener Wissenden, denen das letzte Licht aus der erschütternden Zelle des entsagenden und bekennenden Goethe wie der Abendstern herüberschimmerte, lebt auch in diesen seltsamen Bekenntnissen des einsamen Zeichners. Wir verstehen, wie es Goethe in dieser Hebelschen Scherzwelt wohl sein konnte, die er als Greis noch einmal verwandelt in Töpffers genialer Linienhumoristik loben und lieben konnte. Wie weit war noch der Weg bis zu der unheimlichen Komik und Tragik in der Liniengroteske eines Kubin, bis zu der erbarmungslos hassenden und richtenden Satire unserer Tage, die in der moralischen, sozialen, politischen Anklage und Selbstenthauptung eines Meisters wie Grosz gipfelt. Einer neuen Masse, einer neuen Gemeinschaft gehört solche Linienkunst, die wieder, wie das mittelalterliche Flugblatt, dem politischen Tage verpflichtet ist. Doch leben auch heute neben diesen lauten Stimmen abseits und einsam leise Stimmen, die, wie Dambacher damals, mit heiterem Ja Frieden und Freuden bereiten.

Damit wäre Dambachers Art und Wert flüchtig gedeutet. Er verdiente eingehendere Betrachtung und neue Würdigung in einer Geschichte der badischen Graphik, die für die Illustration so viel Gutes und Vergessenes geleistet hat. Uns war es lieb, seine Persönlichkeit noch einmal aus dem Dunkel zu beschwören, noch einmal einen Anhauch jener jugendlichen Zeit zu empfinden, für die der Neckar lauter rauschte als uns, für die das feine Alt-Heidelberg bei Schlägerklang und Becherläuten „ein kunstlos Lied" verdiente, für die Kommers- und Volkslied immer wieder von dem deutschen Zeitgesang übertönt wurde, wie ihn der junge Brentano einst in seinem „Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg und seinem Traum auf der Brücke" aufjubelnd bis in unsere trübe Ferne verklingen ließ:

„. . . Und wie ans Vaterland ich dacht'
Das Herz mir weint', das Herz mir lacht'."



Adolf Menzel. Friedrich und Katte.



J. J. Dambacher. Mißverstand.
Der Rheinländische Bildermann. II. Heft. Karlsruhe. 1829. Steinzeichnung.
Taf. I. 19,8×16,7 cm.



Tahiti-Landschaft. Galerie Barbazanges. Paris.



Tahiti. 1892. Sammlung Köhler, Berlin.

Paul Gauguin.

Paul Gauguin / Zwei Jahrzehnte nach seinem Tode

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von ERICH WIESE*

„Woher kommen wir,
Wer sind wir,
Wohin gehen wir?"

Das der Schlußstrich Gauguins unter ein Erdenbürgertum von einem halben Jahrhundert: eine dreifache Frage ins Dunkel. Auf die es nur und immer wieder eine Antwort gibt, die auch er gab: Erlösung durchs Werk. Und dessen Gelingen seinen Versuch, freiwillig allem Zweifel ein Ziel zu setzen, fast als Schwäche erscheinen läßt.

Sie behielt nicht Gewalt über ihn. Gauguin mußte leben, ächzte und jauchzte weiter von Werk zu Werk, erlöste sich wieder und wieder, noch fünf lange Jahre, und stellt ans Ende seiner Bahn sein buntestes Bild, einen Spiegel aus tausend Reflexen, ohne jeden Flecken, ohne jede Trübung, klar wie alle Wahrhaftigkeit: „Vorher und Nachher." — „Dies ist kein Buch."

Man wird Gauguin nicht kennen ohne diese Bekenntnisse. Vielleicht wird man ihn nicht lieben, ohne Noa-Noa gelesen zu haben. Wird die Wahrhaftigkeit seiner Pilgerschaft besiegelt finden in seinen Briefen an den Freund Daniel de Monfreid.

Auch einer, Gauguin, der für seinen Glauben alles dahingab.

Woher kam er?

Als Mensch aus zwei Rassen, die einen Greco und Goya, einen Delacroix und Courbet ihr eigen nennen. Das ist nicht unwesentlich für die Erkenntnis des Künstlers, so wenig wie das, was er liebte: Manets Olympia. Degas. Puvis de Chavannes. Daumier. Forain. Hokusai. Giotto, Raphael und Michelangelo. Holbein und — die „Primitiven".

Man hat sein Werk als abhängig von manchem seiner Zeitgenossen erklärt und nannte Pissarro, Vincent, vielleicht Cézanne und Seurat. Das hat ihn weniger verstimmt als die Anmaßung einiger unbedeutender Maler, die vor ihm zu sein vorgaben und das geflissentlich verbreiteten. — „Ich hasse die Unbedeutendheit, ich hasse den halben Weg." — Aber wir kennen diese Gegner nicht neben einem Gauguin.

Die Wahrheit ist, daß frühe Werke von ihm in seinem Umkreis deutlich verankert erscheinen, daß seine späteren eine unerhörte persönliche Tat sind, seine Tat. Er spannte die Sehne und sein Pfeil flog. Ein Picasso griff ihn. Er ging von Hand zu Hand, durch die Dutzende. Und heute, abgegriffen und ohne Spannung, tragen ihn Tausende umher und wissen seinen Ursprung nicht: woher kommen wir?

Wer ist er?

Ruhender Pol noch heute innerhalb eines Strudels, den er entfachte, der um ihn kreist. Seine neue Lehre, die sie alle heut zu haben behaupten: Farbe und Form, unabhängig von Erscheinung und Zeichnung im Sinne der Natur, bloße Mittel zur Suggestion eines geistigen Zustandes, zugleich einer dekorativen und malerischen Einheit.

Van Gogh stieg wie keiner, mit der Intensität des Wahnsinns, bis in die Schönheit des Atemlosen, wo es keine Zeugung mehr gibt. Gauguins Art kann noch heute, nach allen Mißverständnissen und Verwässerungen, neuer Anknüpfungspunkt werden — und wird es. Denn sie ist, bei aller Bereicherung dieser, innerhalb der Tradition.

Nicht so Matisse, nicht Picasso, nicht die „Absoluten": sie alle wurden Spezialisten. Was nicht ausschließt, daß man sie mit gleichem Recht lieben darf wie einen Gauguin.

Sein wahrer Nachfolger wurde und blieb Edvard Munch.

* * *

Nichts wäre mehr gegen Gauguin, als ein geistreiches Feuerwerk um und über ihn. Darum seien unseren knappen Feststellungen über den Künstler nur noch wenige über den Menschen angefügt.

Drei Zuſtände durchſchreitet ſein äußeres Leben. Er iſt nacheinander: Bürger, Künſtler (im ſozialen Sinne), „Wilder“ unter Wilden.

Das letztere war für ihn gleichbedeutend mit „Menſch ſein unter Menſchen“ in des Wortes reinſter Bedeutung. Die Ziviliſation Europas ſchien ihm der Gegenpol einer ſolchen Anſchauung. Und er war ſtark genug, trotz aller Verſuchungen ſchließlich die letzte Konſequenz aus ſeiner Erkenntnis zu ziehen: als Maori zu ſterben, ein Armer unter Armen: „Alle meine Zweifel ſind geſchwunden. Ich bin und bleibe ein Wilder“.

Gauguin und die Frau. Darin war ſein Schickſal perſönlich, wie immer zwiſchen Mann und Weib. Unnütz, von Tragik zu ſprechen. Die Erſcheinungsformen ſind unendlich und ohne Norm. Gauguin brauchte die Frau. Aber niemand wird ernſtlich behaupten, ſie habe ihn zugrunde gerichtet, weder den Künſtler noch den Menſchen. Er hatte die Ehe als unmoraliſch erkannt, und er warf ſie von ſich. Die körperliche Erſcheinung der europäiſchen Frau war ihm zuwider. Er ſah in ihr verderbliche Spuren einer gehaßten Ziviliſation. Sein Ideal wurde die Frau von Tahiti: mit dem breiten Oberkörper, dem ſchmalen Becken und den Beinen „wie zwei Säulen“. Wenn er die Tahitanerin malte, ſah ſie ſtets aus wie eine geborene Königin.

Er war gewiß kein guter katholiſcher Chriſt und allen äußeren Gemeinſchaften feind. Die zurückgedrängten Götter Tahitis predigten ihm eine beſſere Moral als die Diener der Miſſion. Mit Zähigkeit ſpürte er den Kultgeheimniſſen der Maori nach. Sie ſpiegelten ihm wahren Glauben und lebendige Philoſophie, menſchliche Weisheit und Achtung vor dem ewig Unergründlichen. Im Grunde war er Zweifler, aber von der poſitiven Art: er wußte, daß den Widerwärtigkeiten des Lebens ebenbürtige Freuden das Gleichgewicht halten. Und er konnte ſich freuen! Grad an der Buntheit des Lebens, die auch das ſeine kennzeichnet. Es iſt keine Reſignation, ſondern eine Feſtſtellung aus Einſicht, wenn er ſchreibt: „Arbeit ohne Ende — was wäre ſonſt das Leben? Wir ſind, was wir allzeit waren und allzeit ſein werden, ein von allen Winden geſchaukeltes Schiff.“ Kurz hinterher aber heißt es: „Ich meine, das Leben hat nur Sinn, wenn man es mit Willen oder zumindeſt nach Möglichkeit ſeines Willens lebt.“

Er tat es. Ja orana, Gauguin!

Aus Gauguins Schriften

Kunſt

„Eine japaniſche Skizze, ein Holzſchnitt Hokuſais, eine Lithographie Daumiers, grauſame Beobachtungen Forains ſind nicht durch Zufall, nein, mit Willen und in aller Abſicht von mir in ein Album gebracht. Ich füge eine Photographie eines Giottoſchen Bildes hinzu. Weil ich, ſo verſchieden ſie erſcheinen, die Zuſammenhänge ihrer Gemeinſamkeit beweiſen will. —

Künſtler machen keine Karikaturen. Dem Herdenvieh gilt jeder Landsknecht als Schweinigel.

Kannte Giotto die Geſetze der Perſpektive? Ich will es nicht wiſſen. Die Art ſeines Schaffens iſt nicht unſere, ſondern ſeine Sache. Seien wir froh, ſeine Werke genießen zu dürfen.

Ich habe mich [in einer — vom Mercure abgelehnten — Gegenkritik] bemüht, zu beweiſen, daß die Maler in keinem Falle die Unterſtützung und Unterweiſung der Leute von der Feder nötig haben.

Desgleichen habe ich mich bemüht, gegen alle Parteien zu kämpfen, die ſich ſtets auf Dogmen ſtützen und nicht nur die Maler, ſondern auch alle Liebhaber verwirren. Wann endlich werden die Menſchen den Sinn des Wortes Freiheit begreifen —



Paul Gauguin. Ernte. Galerie Thannhauſer, München.



Paul Gauguin. Krankenhausgarten in Arles. Galerie Thannhauſer, Luzern.



Paul Gauguin. Tahiti. 1902. Galerie Thannhauser, Luzern.



Paul Gauguin. Pferdeführer (Tahiti). Galerie Barbazanges, Paris.

Sie wissen schon seit langer Zeit, was ich einführen wollte: Das Recht, alles zu wagen . . .

Das Publikum ist mir nicht verpflichtet, da mein malerisches Werk nur relativ gut ist, aber die Maler, die heut diese Freiheit genießen, die sind mir allerdings etwas verpflichtet.

[Mit 53 Jahren]: Ich fühle, daß ich künstlerisch recht habe, werde ich aber auch die Kraft haben, das in entscheidender Weise auszudrücken? Auf alle Fälle werde ich meine Pflicht getan haben, und wenn meine Werke nicht bleiben, so wird die Erinnerung an einen Künstler bleiben, der die Malerei von alten akademischen Verschrobenheiten und von symbolistischen Schiefheiten (auch eine Art Sentimentalismus) befreit hat.

. . . letzten Endes muß in der Malerei die Suggestion, nicht die Beschreibung gesucht werden, ganz wie in der Musik. Man wirft mir manchmal vor, ich sei unverständlich, weil man in meinen Bildern irgend etwas Erklärendes sucht, das doch gar nicht vorhanden ist.

Ich habe mit einem einfachen Akt so etwas wie ehemaligen Reichtum der Wilden suggerieren wollen.

Selbstverständlich muß das ganze Werk denselben Stil, denselben Willen atmen.

Man tut gut daran, die französische und selbst die ganze ausländische Kunst zu betrachten, aber nur, um fähiger zu werden, in das eigene Innere zu schauen.

[Zu dem Bild: Woher kommen wir usw.]: Damals wollte ich vor meinem Tode ein großes Bild malen, das ich im Kopf hatte, und während des ganzen Monats habe ich in unerhörtem Fieber Tag und Nacht gearbeitet. Zum Teufel, das ist kein Bild wie ein Puvis de Chavannes, Studien nach der Natur, Entwurf auf Pappe usw. Alles ist mit Schmiß gemacht, frisch vom Pinsel weg . . . Ich habe vor meinem Tode meine ganze Energie hineingelegt, in furchtbaren Umständen eine so schmerzliche Leidenschaft und ohne Korrektur eine so reine Vision, daß das Hastige verschwindet und das Leben emporsteigt. Das riecht nicht nach dem Modell, dem Handwerk und den vergeblichen Regeln — von denen ich mich befreit habe, wenn auch bisweilen zaghaft.

Zeichnen können heißt nicht gut zeichnen.
Ehrlich zeichnen heißt, sich selbst nichts vorlügen.
Ich habe nie eine vernünftige Zeichnung machen, nie mit Estampen und Brotkügelchen arbeiten können. Mir fehlt immer etwas: die Farbe.

. . . wenn Marmor oder Holz Ihnen einen Kopf vorzeichnen, ist man sehr versucht, zu stehlen.

[Zu seinen Holzschnitten]: Auf irgendwelchen Brettern gemacht und mit immer schlechter werdenden Augen heben sich diese Bilder stark vom gewöhnlichen schmutzigen Handwerke ab, sie sind unvollkommen, aber, als Kunst, glaube ich, interessant.

Jeder Schnitt ist nur in dreißig Exemplaren gezogen worden, und die Auflage ist numeriert. Gerade weil dieser Schnitt zu den primitiven Zeiten des Schnittes zurückkehrt, ist er interessant, denn der Holzschnitt als Illustration wird wie die Photogravüre immer trostloser . . . Ich bin sicher, daß zu gegebener Zeit meine Holzschnitte, die so verschieden von allen anderen sind, ihren Wert haben werden.

[Zur Skulptur]: Denken Sie immer an die Perser, die Bewohner von Cambodja und etwas an das Ägyptische. Das Griechische, so schön es sein mag, ist der große Irrtum . . . Dann soll Skulptur stets Höcker, niemals aber Löcher bedeuten.

[Zu „Vorher und Nachher", Februar 1903]: In der letzen Zeit habe ich in meinen langen schlaflosen Nächten alles niedergeschrieben, was ich während meines Lebens gesehen, gehört und gedacht habe: da stehen fürchterliche Dinge für einige drin..."

Vincents Schicksal

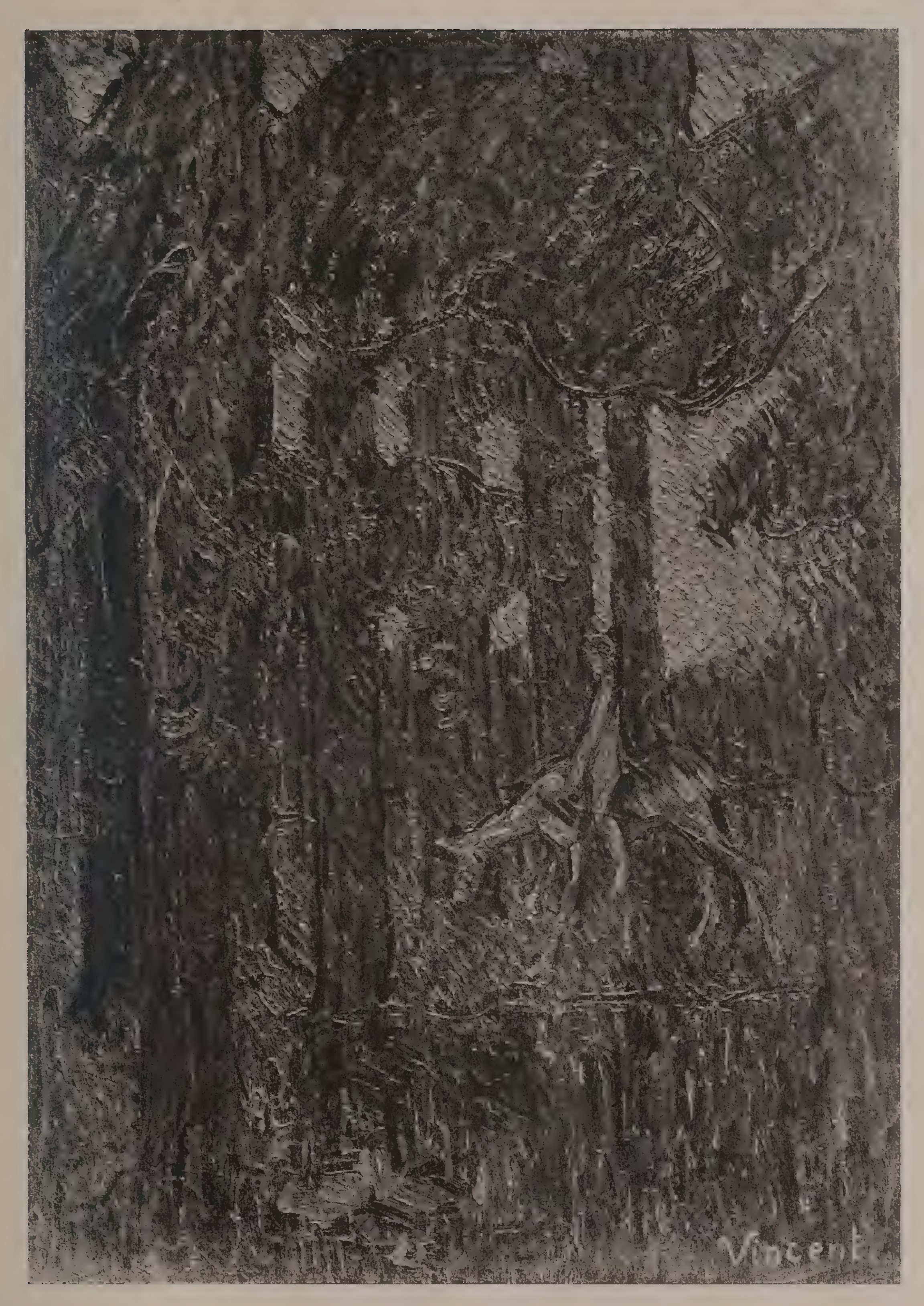
Von GEORG BIERMANN
Mit zwei Tafeln

Für den, der über die Kunst der Gegenwart schreibt, ist es ein reizvoller Gedanke, sich vorzustellen, wie etwa nach hundert Jahren eine neue Menschheit unsere Urteile werten, unsere Gefühle nachkontrollieren wird. Sicher versinkt noch im Ablauf kommender Jahrzehnte vieles von dem, was heute in uns Begeisterung weckt; sicher liegen viele Leichen derjenigen am Wege, die uns heute noch mit ihrem Herzblute den Glauben an unser Sein vermitteln. Jede Zeit hat ihre Götter und muß sie haben. Mag die nachfolgende sie dann auch verneinen, so sind sie dennoch nicht umsonst gewesen. — Nur aus den großen Irrtümern heraus ersteht die Wahrheit, nur aus der Liebe zu dem, was uns zeitlich berührt, wächst Ewigkeit.

Dies ist das Schicksal der Kunst und der Künstler, daß sie dem Ablauf des Geschehens den Akkord geben, dies letzter Sinn aller produktiven Kräfte und Ideen, daß sie einmal zum Sterben kommen. Aber dieses Sterben ist kein Totsein, vielmehr ein Versinken im Dämmerzustand des Traumes. All die Gestorbenen kehren wieder, wie der Geist, Gottes unsterbliches Gefäß, in Sternenwelten schwebt, um aus Hieroglyphen und halb versunkenen Denkmalen uralter Kulturen neues Licht in die Menschheit zu tragen. Immer entzündet sich eine Generation innerlich an dem, was angeblich längst vergangen ist; von irgendwoher belichten unseren Weg die Strahlen versunkener Schönheit, die Funken ferner Geisteskräfte, die einmal Religionen geboren, Völker getroffen, Erdteile in Bewegung gebracht haben. — Ein Nichts sind wir, ist unsere Zeit, gemessen am Fluß der Ewigkeit. — Und doch ist jede Liebe, die wir einer Tat entgegenbringen, einem Gedanken oder einer Wesenheit, ob Mensch oder Kunstwerk, Emanation des Göttlichen in uns; und hat eine Zeit als Prototyp ihres Leidens und ihrer Sehnsucht, ein Bild oder ein noch so tragisches Geschick vor Augen, dem sie opfernd nachlebt, dann ist sie innerlich — so sehr dem auch die äußeren Momente auf dem Sekundenzeiger der Weltenuhr widersprechen mögen — irgendwie und an einem Punkte dem göttlichen Fatum vermählt.

Wir denken, indem wir dies hier sagen, an das Schicksal van Goghs. Noch steht sein Menschentum zu sehr im Brennspiegel unserer Reflexionen, noch wagt sich der Gedanke nicht vor, daß dieser, ach so ordinäre Ablauf eines Lebens, für das man das billige Beiwort „tragisch" viel zu rasch zur Hand hat, in Wirklichkeit Manifestation eines typischen Menschenschicksals ist, das ähnlich anderen, die Geschichte machten, Opferung war. Nicht daß dies Leben einmal in der ganzen Grausamkeit seiner Entladung bestanden hat, ist wertvoll zu wissen, sondern daß aus diesem Vincent-Roman sich eine Tatsache entwickelte, die mit der Melodie der Farben ein neues Evangelium über die Welt getragen hat, das wortlos und stumm, die Christusmale diesseitiger Verzweiflung und die jauchzende Sonne der Ewigkeit in die dahinsinkende westliche Zivilisation hineintrug. Vincents Kunst ist — was vielleicht erst nachfolgende Generationen der ganzen Bedeutung nach empfinden können — ein Gipfel letzter Erfüllung, die nur noch Tod und Abkehr von allem Irdischen sein konnte, ist die durch Sonnenlicht aus halb verdorrtem Schädel emporsteigende Zeugung einer Welt von ewigem Sein, die, angeklammert an das, was optisch diesen Augensternen faßbar schien, aus dem Jenseits erfühlt und mit hingemauerten zuckenden Pinselstrichen der Welt ein neues Licht entgegentrug, das nun in vielen Jahrzehnten nicht mehr verlöschen kann.

Diese Kunst in Parallele zu sonstigem Zeitgenössischen zu stellen, ist Blasphemie, mag heute auch Vergleich an sich noch so sehr verlocken. Kunsttheoretischer Kalkül (man denke an Cézanne, der immer nur mit dem Gehirn schuf) versagt vollkommen. Man löse sich deshalb einmal aus der engen zeitlich begrenzten Bindung und überdenke das, was nach Jahrhunderten vielleicht sein könnte. Diesen Zeiten wird van Gogh erst



Vincent van Gogh. Schweigen im Walde.



Vincent van Gogh. Jüngling mit Mütze.

Aus dem Besitz der Galerie Thannhauser, Luzern.

ſo erſcheinen, wie er in Wirklichkeit geweſen iſt. Nicht als der Künſtler, an deſſen Bildern ſich die Tatſachen und Etappen ſeines ach ſo erbärmlichen Menſchenlebens ableſen laſſen, ſondern als höchſte göttliche Manifeſtation einer ſchöpferiſchen Kraft, die eingeſpannt in den viel zu engen Rahmen weſtlicher Ziviliſation, als einzige in dieſer Zeit engſter rationaliſtiſcher Beſchränktheit, in Glauben und Gefühl wieder hinausſtrebte in die große Univerſalität menſchlichen Geiſtes, dem keine Grenzen gezogen ſind. Alles was ſonſt dieſem Leben noch ſchlackenhaft durch irdiſche Gebundenheit anhaftet, verſinkt dann von ſelbſt in ein Nichts. Übrig bleibt einzig dieſer herrliche jenſeitige Glauben an die Welt ſeiner Sonne, an ſeinen titaniſchen Urkampf, widerſtrebende farbige Elemente zu Bündeln neuer Symphonien zuſammenzuzwingen, um dem Schöpfer aller Dinge ein Gleichnis zu formen, das ewige Dauer hat. — So geſehen, überſteigt Vincents Schickſal von ſelbſt alle Grenzen unſerer zeitgenöſſiſchen, weſtlich bedingten Einſtellung, reicht ſein Werk über viele Jahrhunderte hinweg die Hand ähnlich großen, im jenſeitigen Schauen ähnlich ſtarken Emanationen des fernen Oſtens. Für ihn allein von all den vielen, die unſere Zeit preiſt, gilt das Wort, daß Gott ſich wieder einen Zeugen holte, der entſchwindendem Glauben durch ſein Werk Ewigkeit und Unſterblichkeit, d. h. ein Monument von ſo unzweideutiger Gültigkeit entgegenſtellte, daß daran ſich Neugeburt vollziehen muß. Dieſer, der über die Kunſt und das Leben dieſes Märtyrers ſchrieb, klammerte ſich zu ſehr an die Oberfläche eines nur menſchlichen Schickſals, das zwiſchen den Daten von Geburt und Tod eingebettet liegt (Pfiſter), jener nahm aus dieſem Leben vor allem die dramatiſche Ballung, die einem Vincent-Roman dichteriſches Leben und innere Spannung verlieh (Meier-Graefe). Nur Hartlaub hat in ſeinem kleinen Buche das Problem, das dieſer Mann und dieſes Schickſal für die Kunſt bedeuten, geahnt, erkannt und ſoweit uns Heutigen dies überhaupt möglich iſt, zu geſtalten verſucht. Aber auch er wagt nicht den Sprung ins Zukünftige, die völlige Verneinung alles materiell und ſubſtantiell Faßbaren zugunſten der geiſtig-künſtleriſchen Tat, die allein ein neues Kommendes bedeutet.

Denn der würde Vincents Miſſion mißdeuten, der heute noch glauben könnte, daß dieſes Werk nichts anderes ſei als eine einmalige Tatſache, die wie ſo vieles andere regiſtriert und im großen Schubfach der Geſchichte einfach konſerviert werden kann. Schon daß er als einer der ganz wenigen großen Bahnbrecher eigentlich keine Schule gemacht hat — ganz im Gegenſatz zu dem „Theoretiker“ Cézanne — ſollte zu denken geben. Dafür aber iſt ſein Werk unſerer Zeit bereits gegenwärtiger als das irgendeines anderen Malers der letzten Vergangenheit. Und wo immer man den Spuren dieſes neuen Lichtbringers begegnet, ſteht man betroffen vor den Dokumenten dieſes titaniſchen Verlangens, die Sonne ſelbſt der erdhaften Materie — einerlei ob Menſch oder Landſchaft — zu vermählen. Erſchütternd dabei feſtzuſtellen wie ſich im Tempo des Vollzugs, je mehr ſich das Daſein ſelbſt dem Ende nähert, die künſtleriſchen Kräfte überſteigern, wie in den böſen Monden, da ſich geiſtige Umnachtung um dieſe Stirn gelegt, der Schrei nach erlöſendem Licht ſich zu letzter überzeugender Klarheit in ſeinen Gemälden verdichtet. Dieſem qualvoll grauenhaften allmählichen Erliegen von Geiſt und Körper erwächſt auf der anderen Seite das reinſte, lichterfüllteſte Bekenntnis zu der Jenſeitigkeit aller optiſchen Geſichte, zu der Ewigkeit überhaupt.

Und ſo ſteht deshalb Vincents Werk, befreit und losgelöſt von den Banalitäten dieſes Lebens, endlich groß und in wundervoller Reinheit uns vor Augen: Letzte Demut in Erkenntnis menſchlicher Unvollkommenheit vor der überwältigenden Kraft göttlicher Natur, letzte Bejahung noch im eigenen Zuſammenbrechen nach unſagbaren Leiden, vor den ſonnendurchfluteten Wundern dieſer Erde, die ſein Pinſel ekſtatiſch Stück um Stück errafft, um ſie hymniſch nachfolgenden Geſchlechtern als ein Vermächtnis künſtleriſcher Zeugung zu hinterlaſſen, das ewig beſtehen wird.

Daß wir die Dokumente dieſes Künſtlerlebens heute pietätvoll ſammeln und glücklich ſind über jeden noch ſo kleinen Beitrag, der das Werk eines Vincent nach irgendeiner

Seite abrundet und ergänzt, ist so selbstverständlich, daß beinahe jedes Wort der Erklärung überflüssig erscheint. Noch immer kommen unbekannte Stücke aus dieser Hinterlassenschaft ans Licht. Erst letzthin jenes seltsame aber durchaus typische „Schweigen im Walde“, das der Cicerone zuerst aus einer Madrider Privatsammlung veröffentlichen konnte, Dokument, wie sehr diese oft stark meditative Natur eines van Gogh auch einmal den Eindrücken gleichzeitiger Kunst (Böcklin) erliegen konnte, ohne dabei sein Selbst zu opfern. Der Maler Tewes hat dazu mit Recht bemerkt, daß während Böcklin das ganze Interesse auf den theatralischen Effekt des Fabeltieres beschränkt, van Gogh die geisterhafte Erscheinung seiner rothaarigen nächtlichen Reiterin unter den Kiefern in eine einzige Skala von Dunkelblau, Grün und Violett einbettet und eine Suggestion unvergleichlicher Art erreicht. Gewichtiger als dieses auf die mittlere Zeit in Arles hinweisende Bild, das vielleicht den Theorien Gauguins und Bernards indirekt seine Entstehung dankt, erscheint seinem künstlerischen Format nach ein Gemälde, das im vergangenen Winter in München zu sehen war, der letzten Epoche des Meisters entstammt und einen von Sonnenlicht übergossenen Feldweg bei Arles (wo sich bekanntlich Vincents Schicksal vollendete) wiedergibt[1]. Jeder Pinselstrich dieses aus gelben, grünen, blauen und weißen Spachtelhieben hingemauerten Bildes verrät die typische Handschrift des Meisters, der mit der äußersten Abbreviatur die höchste Intensität des malerischen Eindrucks zu erreichen bemüht ist und hier, wie so oft in diesen Jahren, die Einzelform kühn verneinend, inneres Erleben gestaltet, das demütig und inbrünstig zugleich vor der überwältigenden Schönheit des Lichtes auf die Kniee sinkt. In diesem wogenden Meer weniger ungemischter Farben, in diesem zuckenden Auf und Nieder von Büschen und Sträuchern, die durch die Glut des Sonnenlichtes wie in leichtem Flimmern bewegt scheinen, irrt die Erscheinung einer provenzalischen Bäuerin wie ein stilles Gleichnis auf die sie umgebende und fast erdrückende Natur. Strauch, Weg und Mensch ein einziger Dreiklang in der feinen Symphonie der Schöpfung, malerisch so in einander verwoben, daß sich kein Atom dieses verschiedenartigen naturhaften Seins, dieser durch den Zauber des Lichtes gewordenen engsten Verbundenheit aus der wundervollen Harmonie des Ganzen vordrängt. Thannhauser besitzt auch den hier abgebildeten Knabenkopf, der sich — wenn Erinnerung nicht täuscht — vordem in einer bekannten rheinischen Privatsammlung befand und mehrfach ausgestellt war. Auch dies Porträt stärkstes Bekenntnis des Künstlers zu Welt und Ewigkeit. Vor dem leuchtend gelben Hintergrund steht der Kopf mit der tiefblauen Mütze, die mit dem Grün der Joppe — beide Farben ganz auf das Gelb hin abgestimmt — einen lauten Doppelklang ertönen läßt, der sich, einmal erfaßt, unvergeßlich einprägt. Und hat nicht dies Gesicht auch jene verhaltene Schwermut, die sich, allem Lichtbekenntnis zum Trotz, so oft auf Vincents Seele senkte. Ist dies nicht ein Wer, den ebenso gut einer der Ostasiaten gestaltet haben könnte. Nur wäre er dann nicht für uns der Bauernsohn aus der Provence, sondern Symbol im besten Sinne des Wortes auf das Ewige im menschlichen Schicksal. Und dahin wird auch Vincents Werk kommen.

[1] Konnte leider auf Wunsch des neuen Besitzers hier nicht wiedergegeben werden. Der Verf.



Das Werk der Paula Moderſohn-Becker

Mit zehn erstmalig veröffentlichten Wiedergaben ihrer Bilder[1] *Von OSCAR SCHÜRER*

Wir wollen noch einmal unter dieſen ſtillen Bildern verweilen. Ihre warme Glut umfängt uns lind und ſtark. Die ſie ſchuf, iſt ein halbes Menſchenalter tot. Sie ſtarb an ihrem Kinde. Es iſt, als hätte ihr Leben nur zu dieſer Symboliſierung ihres tiefſten Weſens ausgereicht, als hätte ſie damit ihrem Geſetze Genüge getan, dem tiefſten Geſetze des Weibes. Und hätte mit ſolcher Erfüllung verzichten müſſen auf Dauer und Schaffen.

Als Einunddreißigjährige iſt ſie geſtorben. Sie hätte noch leben können, könnte noch unter uns weilen. Nun aber iſt es, als hätte die durch ihren Tod freigewordene Intenſität ſich zurückgeſammelt in ihre Bilder, als ſprächen die nun lebendiger zu uns, da ſie ein doppeltes Leben zu tragen haben, zum eigenen das, dem ſie entſtiegen ſind. So empfindet man oft vor Werken Frühverſtorbener. Und hier beſonders, vor dem Werk, das ſo tief hineinragt in unſer heutiges Fühlen.

Denn noch immer iſt es ſtarker Ausdruck deſſen, was uns bewegt. Nichts iſt verblaßt an dieſem andächtigen Schauen. Noch bildet es unſeren Menſchen, geſtaltet unſeren Tag. Was aber iſt es, das wir als verwandt empfinden in dieſen Bildern, die zwei Jahrzehnte zurück ein Leben bezeugen, vertraut dem unſern. Über ſie alle hinweg rührt uns die tiefe Wahrhaftigkeit dieſes Schauens, ſeine warme Glut. Das zum Leben ſelber wieder dringt und zwiſchen Programmen und Flüchen dieſer Zeit im klaren Grunde ſeines Ernſtes ruht. Ein Leben wahr gelebt und nahe der Erde durchpulſt dies Schaffen, ein Strom vertrauter Nähe allem Sein.

Der ſteigt und ſinkt, gleichmäßig ſpült er durch alle Schichten dieſes Werks, bindet die Phaſen und taucht ein gleicher auf im letzten Bilde wie im erſten. Nicht haſtet er von Figur zu Figur. Ein feſter Kreis der Motive, dem dies Weſen verpflichtet iſt, kehrt immer wieder. Motive des Weibes: Kind, das aufſteigt aus den Blumengeſchwiſtern, alter Menſch, der zurückſinkt ins Weben der Pflanzen. Inmitten mütterliches Weib, verlangend nach dem Kinde, wartend und dumpf; im Glück der Erfüllung reifend zu großer Geſtalt, und wieder in ſich zurückgekehrt zum dumpfen Traum des Seins. Wie Guirlanden darum das Kind im Spiel mit den Tieren, bekränztes Mädchen mit ſtaunendem Blick, Köpfe im Traumflor ihres Weſens. Auch im Stilleben kein Gegenſatz zum Bild des Menſchen, als Träger etwa einer dort nicht geſtalteten Lyrik, einer ſpezielleren Kompoſition oder Färbung — ein Warten und Tragen hier wie dort, ſelbſtloſer nur, aber in der Feierlichkeit der Schau gleichen Weſens wie jenes.

Und wie dieſer Strom nur ſeine eigenſten Motive trug, ſo ſchuf er ſich auch die Form, in der er bildet: ein Sichrunden und Kreiſen, ein leiſes Verſchlingen (bis in die zarteſten Lagen der Striche hinunter), ein Zurück in ſich ſelbſt. Gern windet ſie Kränze, ſchreibt ſie in einem Brief, und daß dies ihr Weſen ausdrückt, beweiſt ihre Kunſt. Nicht nur die Kränze, die ihre Geſtalten im Haar tragen, die Ketten, die ſich um Hals und Arme ſchmiegen, künden ein gleiches. Zur Kranzform runden ſich die Linien des Halsausſchnittes, der Brüſte, der Gelenke, ins Kreisrund neigen Konturen der Köpfe und Hüte, der Schalen, der Früchte, kreisrunde Scheiben dienen zur Unterlage mancher Geſtalt. Und noch die Schwingung des ganzen Bildes ſehnt ſich ins Kreisrund zurück. Ein ſtilles Kreiſen iſt das geheime Geſetz, das in den Stilleben komponiert, kein Ausgleich zweier Pole, ſondern Angleich formaler Laſten um unſichtbare Zentren. Und

---

[1] Die Veröffentlichung dieſer bisher unbekannt gebliebenen Werke wurde ermöglicht durch das freundliche Entgegenkommen Otto Moderſohns, dem hierfür auch an dieſer Stelle wärmſter Dank geſagt ſei.

auch im Bildnis treibt immer ein Aufwärts beigegebener oder in der Figur selbst betonter Formen dem Sinken entgegen, hält in heimlicher Kurvatur den Kreis. So weist oft die Hand, meist Blumen oder Früchte tragend, hin zur Mitte, nochmal rückwellend aus der Rahmung, die die Gestalt schon begrenzte. Im Klang der Farben ein gleiches Sichverschlingen zum Kreise. Aus dem Grunde des haltenden Blau steigt meist ein lokaler Klang des Braun oder Rot oder Grün, später nuanciert ins Violett und Rosa, der über ein Gelb oder Oliv zurücksucht zum Graublau des Grundes. Ein Farbenrund, uns kaum bewußt, das in Brechung und Abwandlung das ganze Werk malerisch bestimmt, im gleichen Sinne also wie die Form.

Geschlossenes Wesen, das wir mit lockerem Strich erst konturierten: weibhaftes Sein, das an Natur sich schmiegt, aus Vegetativem seine Kräfte saugt und wartend Frucht trägt. Viel freundliche Arten können sich aus ihm entfalten. Anmut und Süße mag es umschließen, stilles Leid und klare Ruhe. Umschloß es auch in dieser Gestalt. Worpswede, die Stätte gefühlvoll betriebener Heimatkunst, ist dessen die erstgefundene Verwirklichung. An der Natur zur Wahrheit zu gesunden, war schönstes Ziel der dortigen Menschen und Künstler. Doch tiefer greifen die Furchen dieses Lebens. Das dumpf Wartende der Gesichter verdichtet sich oft zu stummer Angst, das fromme Beisammen der Früchte und Dinge vertieft sich zu Inbrunst, Spannung herbt durch die Schichten des Dumpfen hindurch die Züge in den Selbstbildnissen.

Die gilt es hier zu beachten, denn an ihnen vor allem fällt jene Schwere auf, die über ein bloß Vegetatives hinaus dunklere Gründe verrät, — die oft als Fremdheit, als absichtliche Primitivität empfunden, manchem ein Einwand gegen diese Kunst bedeutet. Gerade aber durch Betrachtung der Einwände glauben wir tiefer in das Wesen dieser Frau und ihrer Kunst zu dringen, die bloßem Genießenwollen ihren vollen Wert versagt. Nur wer hier lieben kann, spürt ihr Geheimnis.

Denn Paula Becker war Liebende von Natur aus. Nicht die Verliebte, die in den Strudel überhitzten Fühlens gerissen wird, im Taumel wilder Ergriffenheit ihr Ich hinausträgt in alles, was sie erschaut. Sie steht gegenüber einer liebevoll geschauten Welt, still und versonnen. Tief Verwandtes spürt sie im Kind. Und so gelingt ihr dieses Bilden frommen Kindseins, das ohne Sentimentalität und Absicht sich darlebt in Spiel und Kummer, leiser Angst und Müdigkeit des Alltags. Wer hat wie sie das Staunen des Kindes gegeben, natürlich und ohne allen Gegensatz von Situation oder Pose, wer dieses innige Sich-Aneinanderschmiegen kindlicher Geschwister, dies Träumen in den unverstandenen, gern gelebten Tag! Von hier zu Frucht und Blume wellt das gleiche Gefühl, — nur daß über der verborgeneren Innigkeit der Pflanzengeschöpfe stärker der künstlerische Wille gestalten wird. Nicht daß im Stilleben nun ein Abgrund klafft zwischen Wille und Sein, die Dissonanz zwischen wohligem Bild und Gebilde, — nur deutlicher hier, wo nur stumme Bezüge bestehen, künden sich tiefere Forderungen an.

Das Schöpferische droht. Es heischt in Beseeligung und Qual. Wenn es im männlichen Geist oft bis zur Bösheit, zur unerbittlichen Verfolgung dunkler Ziele treibt, ist es im ungeschiedeneren Wesen des Weibes noch Zwiespalt und Not des Gewissens — ist es im Bewußtsein der Liebenden Qual um ein Zu-wenig-Lieben, um Egoismus denen gegenüber, zu denen das Herz treibt. Sie hat darunter gelitten, hat kindlich um Nachsicht gebeten und um Vertrauen. Verwischen konnte sie es in sich nicht. Denn noch darunter, unter Schaffenmüssen und Bilden, ruht dies Verschlossensein, dies Schwer-aus-sich-Herauskönnen zur Äußerung, zur warmen Hingabe an die, die ihr Fühlen doch in sich trägt. „Zugeknöpftheit“ nennt sie es immer wieder in ihren Selbstanklagen, — und ehrlich hat sie gebüßt in Verlust und Enttäuschung. Norddeutsche Seele mag man es nennen und mag so verstehen, wie auch ihre Kunst in jenem Deutschland ihre wärmsten Anhänger gefunden. Solche lokale Begrenzung aber schürft die Tiefe dieses Konfliktes nicht aus. Es ist des Weibes Ruhen in sich selbst, sein Zurücktrachten ins eigene Innere, das Einsamkeit werden muß, wo ein Du nicht zu lösen vermag. Das



Paula Moderſohn.
Selbſtporträt mit roter Roſe. Um 1904.

Paula Moderſohn. Die Geſchwiſter. Um 1903.



Paula Moderſohn. Sitzendes Mädchen (Tochter Elsbeth) mit Ziegen. 1902.

ist der Modersohn Schicksal. Kraft und Scheu zugleich wohnen in dieser Seele: Kraft zu lieben und Scheu, sie zu zeigen, — ein Hinauswollen in den anderen, und doch immer wieder dies harte Zurück in sich selbst, ein stetes Sichreiben zweier Richtungen, das diese innere Glut erzeugt, die über sinnliche Leidenschaft hinaus in wilder Inbrunst sich verschwendet, wo keine Zwei mehr droht und fordert, wo Ich und Umsein in Fülle und Verschwiegenheit zu einsamem Jubel sich findet.

Von hier aus mag die Kraft, die in frohem Tausch sich nicht veräußern darf, ins Schöpferische steigen — ein wichtiges Element im Schaffen der Modersohn-Becker —, wird zugleich aber hinunter sinken ins tiefe Reich der Verinnigung und Reinheit, wird dort ein Symbol sich schaffen, dem Wesen vertraut. Dem Weibe mußte es in der Mutterschaft erblühen. Das Heldische, schöner Triumph der Einsamkeit, hier findet es im tiefsten Sinn des Weiblichen seine Wirklichkeit. Und hier am innigsten verschlingen sich Leben und Kunst dieser Frau. Alle Herbheit und Lust ihrer Mädchenzeit blüht dieser Erfüllung entgegen. Fromm blickt sie, wo es sich zeigt, auf dies Mysterium, umfaltet es mit andächtigem Sinnen und trägt es hinüber ins strenge Reich ihrer Kunst. Und vor ihm fällt auch hier die Fremde und Spröde. Heilig in ihrer Mutterschaft knien die Frauen auf diesen Bildern und reichen dem Kinde die Brust, fern sinkt die Welt ab und all ihre Feier hat sich gesammelt in dieses Bild der Weihe. Gesammelt wieder bis zur Einsamkeit. Kein Hinaus durch das Kind in die Welt, sondern auch hier ein Zurück zu sich selbst, im Hingeben doch wieder die schmerzlich getragene Rücknahme eigensten Lebens. Sich selbst durfte sie nur als Schwangere bilden, als Weib, das in Hoffen und Zagen noch in sich trägt, was der Welt schon bestimmt ist. Und letzte Entäußerung büßte sie mit dem eigenen Leben. Und damit hat sie diesem anderen Mysterium, das ihre Religion war, da sie es nicht fassen konnte, das frühe Opfer gebracht. Das sie vorausahnte in schwerem, frohgetragenem Wissen. Von dem jene Reife und verschwiegene Klarheit rückstrahlte schon auf das Mädchen. Das all ihre Bilder überschattet mit milder Feierlichkeit frühen Endenmüssens.

Muß nicht ein zunächst Fremdes den Bildern eignen, die solchem Wesen entkeimten. Vor allem im Selbstbildnis tritt es uns an. Wie Orgelton kehrt es immer wieder in aller es umkreisenden Folge der Motive. Jene stillen Fragen an sich selbst, die Rechenschaft fordern — nach Art deutscher Meister — von jedem Stück zurückgelegten Wegs. Hier schauen wir dies Wesen, herb und ernst, und doch umspült von schleiernder Milde, dies dumpf umflorte Fragen, das zwischen Traum und Leben sich oft in wunderlicher Schwebe fand, „wie aus einem zweiten Leben dem eigenen zusah". Und aus dem Verhangenen dieses Gesichts treibt der Grundzug vor, der all diese Sonderungen erst zum Wesenhaften bündelt, der in Entfaltung und Wesen drängt, was hier noch schlummert: Trieb zur Wahrhaftigkeit — Frucht solchen Wesens und ihm Bedingung zur Größe.

Der Entwicklung dieses Werkes also gilt es zu folgen. Von jenen ersten, in warmer Empfindung gemalten Heimatbildern, die doch in Knospe, Blüte und Frucht alles Kommende schon enthalten, bis zu den klaren in Menschlichkeit und Kunst ganz frei entfalteten Stücken des letzten Lebensjahres. In die Spanne von sieben kurzen Schaffensjahren drängt sich das reiche Werden dieser Frau.

Worpswede mußte sie binden. Der stille Atem sich selbst genügender Menschen und ihre Andacht vor großer, fast schwermütiger Natur war nah ihrem Wesen. Flockige, breit hingesetzte Malerei in warmer lokaler Tönung bringen diese Jahre. Noch haftet die Fläche zu sehr im Grund, noch klärt sich nicht immer das Gegeneinander der Farben zu jener Sicherheit der Komposition, die sie in der norwegischen Landschaft so früh schon entzückte. Die Formen und auch die Farben hängen noch schwer ineinander, Dumpfheit der Mittel holt den Ausdruck fast ins Monotone zurück. Im Ausdruck belastet manchmal nicht schon Sentimentalität, wohl aber überbetonte Stimmung das freie Schwingen des Bildes — Analogien zu jenen Stellen des Tagebuchs, die

etwas zu feierlich ins harmlosere Gesamtlied dieses Lebens tönen. Und auf der anderen Seite lockt oft ein Absinken in dekorative Erleichterung, — Entspannung vielleicht, Eigenart weiblichen Schaffens überhaupt. Man spürt, von hier aus mußte sie Böcklin lieben. Im Stilleben, dem unpersönlicheren Vorwurf, treten beide Gefahren zurück. Vor allem aber das Menschenbildnis reinigt und zwingt zur Einfachheit. An ihm vollzieht sich der Aufstieg dieser Künstlerin.

Im Leben selbst ist dies Porträtierenmüssen verwurzelt. Es zwingt sie, aus jedem Antlitz, das ihr begegnet, die wahrste Form herauszuholen, Konturen mit dem Auge zu umziehen, einfachste Lagerung schauend zu bestimmen. Von hier aus hebt sich dies stete Augenschaffen ohne Zwang oder Absicht hinüber ins Reich der Kunst, wo es sich läutert zum Bilde einfacher Größe. Die sucht sie, wo das Leben schon vorgearbeitet hat: im alten Menschen. Dessen Antlitz ein langes Dasein ausgerunt zu großen und tiefen Zügen, dessen Körper die Mühsal zu stiller Form vereinfacht, mit ruhigem Warten geladen hat. In Treue schildert sie dies alte Leben, kein lautes Ich drängt sie ihm auf, versinkt auch nicht voll Mitleid oder Rücksicht im Modell. In klarem Gegenüber wägt sie Form und Fühlen und mißt ihr Schauen dann wieder im Selbstbildnis. Hier baut sie die Stufen dieses langsamen Tiefersteigens zu sich selbst; hier spürt man, was es ihr bringt: dies Füllen der Form, dies Mindern des Zufälligen in Figur und Kulisse. Schon jetzt spürt man antikische Einfachheit in manchem Kopf.

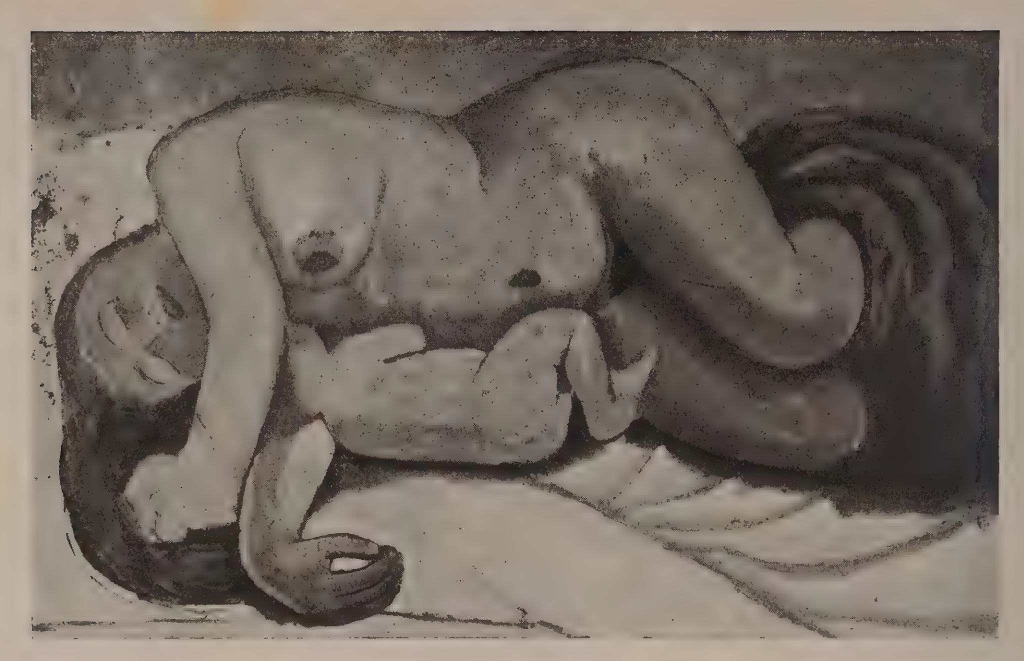
Aber das Frohe in ihr wie auch das Weite verlangte Auflockerung und Beschwingung. Mehr Gegensätze mußten sie umwerben, um das Eigene gewichtiger und zugleich freier aus ihr hervorzutreiben. Nicht durch Absonderung, die leicht Verengung wird, durfte sie ihr Selbst erfahren — aus der Fülle des Lebens mußte sie es erkämpfen, sollten jene breiten Schwingungen von Lebenskraft und Einsamkeit, ihrer Seele tiefstes und oft befremdendes Geheimnis, nicht ungestaltet erlahmen. Paris, das Herz der damaligen Welt, brachte ihr Ausgleich und Weite. Immer wieder zog es sie hin und jedesmal war es ihr zuerst Beunruhigung und dann Befreiung. Sie brauchte das wohlige Spiel dortiger Atmosphäre, brauchte die Vielfalt, das Sorglose dieser Millionenstadt, die voller Anmut und voller Grausamkeit den Strom des Lebens in tausend Wandlungen und Figuren bricht. Und immer Form behält, selbstverständlich und gleichsam arglos, die sich dem schwereren Geblüt des Deutschen so wohlig eingießt. Dies alles genoß sie und nahm es in sich auf, nicht ohne nachzudenken, doch ohne schon bewußte Problematik, dankbar und froh. Und spürte ihr deutsches Wesen sich deutlicher sondern von jenem leichten Esprit, dem schnellen Zueinanderkönnen — spürte zugleich die eigene Art sich abheben von der heimatgebundeneren der Worpsweder.

Auch künstlerisch dieses leise, bruchlose Aufnehmen weiterer Sphären, ohne vom eigensten Weg zu weichen. Dabei erlöst sich alle Problematik im Schaffen selbst. Nur kurze Ausrufe: Die Kunst ist schwer — und gelegentliche Andeutung künstlerischer Kämpfe um Farbe und Form drängen über das Werk hinaus in Briefwechsel und Tagebuch. Nicht in dumpfer Unbewußtheit schafft sie, — aber ein pflanzenhaft Werdendes hält ihre Spannungen doch im Akte selbst gebunden und erlöst. Schweigend verflicht es sich ihrem Trieb, der von außen gespeist nach innen sich kehrt. Still webt sich ein, was ihre nur dem Günstigen offene Natur erwirbt: die Farbe lockert sich, eigenwilliger regt sich die klarer empfundene Form.

Und während sie sich in diesen Pariser Zeiten immer als Lernende fühlt — sie sitzt in Zeichenschulen und Akademien — und während seltsamerweise ihre ausgesprochene Bewunderung nur Malern gilt, denen sie wenig verdanken konnte und denen wir wenig verdanken, reift sie eigenständig und fest dem Einfluß eines großen entgegen: Cézanne bestätigt ihr klärend und sichernd ein Selbsterkämpftes. Kaum spricht sie von dem großen Eindruck, den sie von seiner Kunst empfing. Der wirkte sich direkt in ihren Bildern aus. Tiefer als in jener doch nur äußerlichen Gewöhnung der Aufsicht im Stilleben sehen wir ihn in jener Straffung der Form und Füllung der Körper, wie



Paula Moderſohn.
Sitzendes Kind mit Marienblümchen in den Händen. Um 1904.



Paula Moderſohn. Mutter mit Kind. Paris. 1907.



Paula Moderſohn. Schlafendes Kind. Um 1904.

er manches Bild aus der ſtillen Folge faſt plötzlich heraushebt. Die Gegenſtände ſitzen nun ſchwerer auf und werden doch kräftiger ausgewogen durch einander als in früheren, demgegenüber faſt flau verwobenen Kompoſitionen. Doch in die weitere Auskriſtalliſierung der Form brauchte ſie dem Romanen nicht zu folgen. Aus ihren eigenen Formtiefen treibt jener inbrünſtige, die Dinge heimholende Zug wieder auf, der — bereichert um eine freiere Modellierung — das Bild umſchmiegt, in weichen Strichlagen und heimlicher Rundung wieder dem alten Weſen weitere Entwicklung verbürgt. Deutlich iſt dieſe Auseinanderſetzung mit Cézanne, die nirgends fremd wirkt, in jenen Stilleben um 1905 zu verfolgen. Von jetzt ab auch jene ſchräg ins Bild gebauten Kompoſitionsträger, ein Meſſer, der Stil einer Pfanne, der Tiſchrand, denen klar ausgewogene Farbengebung direkter nun entgegnet. Und deutlicher wird jetzt auch, was ihr Farbenſtimmung bedeutet: „daß alles auf dem Bilde ſeine Lokalfarbe wechſelt nach dem gleichen Prinzip, daß alle gebrochenen Töne dadurch eine einheitliche Verwandtſchaft erhalten". Vielfältig brechen ſich nun die Töne, ins Violett treiben die Tiefen, Lichter ſpielen in Roſa und mattem Carmoiſin. Immer aber bleibt die leicht umflorte Dämpfung, darin „die tiefe farbige Leuchtkraft in der Dämmerung, farbiges Leuchten im Schatten, Leuchten ohne Sonne wie im Herbſt und Frühling in Worpswede". Cézanne alſo war kein Einbruch in ihre Kunſt. Tiefer verfiel ſie erſt im Jahre darauf dem anderen Herrſcher damaliger Moderne: Gauguin. Der war ein Einbruch und deſſen Vorbedingungen gilt es, klar herauszuſtellen, weil er Gefahr war für der Moderſohn-Becker Eigenart und weil ihr zeitweiliges Unterliegen manchem Anlaß iſt, ihrem ganzen Werk die eigene Bedeutung abzuſprechen.

Wo ſtand ſie menſchlich, wo künſtleriſch, als dieſe Begegnung ſo ſtark ſie treffen konnte? Wende der Dreißig trieb ihr Leben über Klippen: Zeit der Rückſchau, des Zweifels, der härteſten Bedrängnis um ein Ziel. Nichts mehr verbirgt ſich, das wahre Leben fordert Hinnahme oder Urteil. Ehe war Lüge geworden. Ins warme Werben Otto Moderſohns war vor Jahren ihr Mädchentraum gemündet. Inniges Verſtehen des plötzlich Vereinſamten und warmer Drang zu lieben, in Liebe zu nehmen, hatte geheimnisvoller Ahnung ſo ſelbſtverſtändliche Erfüllung gebracht. Früher als ihr inniger Drang, noch in Freiheit zu ſchaffen, dies erwartet hatte. Trautheit des Bundes verhüllt die Schluchten. Kinderbildniſſe jener Zeit ſtrahlen die tiefe Innigkeit warmen Beiſammens. Doch ſchwer wird es, dies enge Zweiſein zu ertragen. Unausgeſprochen in Selbſtbildniſſen und Briefen webt es: Der Kampf ums Alleinſein, die Mühe: ein ſchuldvoll geſpürtes Glück, wieder Mädchen zu ſpielen, vor ihrem liebenden Bewußtſein umzudeuten: als bedürfe ſie ſolcher Entfernung, um Liebe zu ſpüren und zu zeigen. Als ſei dies Fülle, während es doch Not iſt, das tiefſte Reich des Selbſtſeins — da es ſich trotz wärmſten Vertrauens nicht reſtlos öffnen läßt — zu wahren und zu läutern.

Sinnliche Leidenſchaft riß ſie nicht zurück. Keine wilde Glut, die das Geliebte verbrennt und wieder in ſich allein ſteht. Ein ſtilles Leuchten, das ungebrochener ſtrahlt aus einſamer Stille, die ſich am All entzündet, als aus der ſtummen Spannung leiblicher Nähe. Das gibt den Briefen aus den Pariſer Aufenthalten jenes warme Zwielicht von Freiheit und Sehnſucht, von Glück und Schuld, bringt in ihr Malen den tiefen ſonoren Klang gedämpfter Trauer. Man ſpürt, die Bedeutung der Pariſer Reiſen für dies Leben hat ſich vertieft, ſie ſind beſtimmt und auch noch imſtande, ein Band vor Überſpannung zu bewahren. Spürt doch zugleich: in dieſer Rettung wachſen Gegenmächte: jene Verlockungen des Alleinſeins, die, wieder gekoſtet ſtärker auftreiben laſſen, was keine Wärme des Gefühls und kein Hinüberwollen zum Nächſten anders denn als tiefen ruhigen Schmerz empfinden laſſen. Sie begann zu wiſſen, „daß ſie im letzten Sinne wohl ebenſo einſam lebte als in ihrer Kindheit", und „fühlte in der Ehe doppelt das Unverſtandenſein, weil das ganze frühere Leben darauf hinausging, ein Weſen zu finden, das verſteht. Und iſt es vielleicht nicht doch beſſer, ohne dieſe Illuſion Auge in Auge einer großen einſamen Wahrheit."

Ihr Wesen mußte diese Frage weiter treiben bis zum harten Entweder-Oder. Sehnsüchte klingen an, verschleiert und leise noch hoffend: zurück in den elterlichen Familienkreis, vorwärts zum Kind. Doch alles was ihr widerfuhr, geschah Ausflüchte zu verhindern: Der Vater starb, das Kind war ihr noch immer versagt. Neben dem unbewußter lebenden Manne geht ihr nur um so klarer auf, wie in Bewußtsein schwer und einsam sie leben muß. Bis die einzige Wahrheit unerbittlich in ihr fordert: die Abreise von Worpswede noch im Winter 1906 ist Aufbruch zur entscheidenden Frage. Das Selbstbildnis aus jener Zeit, ihr schönstes, wahrt alle Bitternis und alle schmerzliche Kraft, die jetzt in ihr quälten[1].

Nur solch dringliches Nachschürfen läßt verstehen, wie aus einem wartenden Frauendasein die Spannung erwachsen kann, die letztlich dieses Werk aufhebt über viele andere. Nicht zwischen All und Ich trieb diese Spannung — das All durch ein Du zu besänftigen, wollte ihr nicht gelingen. Durch mehr Ferne geklärt, erlebte sie gleichen Zwiespalt in ihrem Freundesschicksal mit Clara Westhoff. Unverbindlich verbunden lebten diese Mädchen ihren frohen Tag in leicht getauschter Gunst von Werk und Leben. Bis jene in Rilke den einen findet, dem sie sich hingibt, vor dem sie ihr Selbst auslöscht zu vollem Versinken. Frauenschicksal, von der viel männlicheren gewollt und getragen, von der ins Weibsein tief verschlungenen als wider ihr eigenes Sein empfunden, Jahre erlitten und endlich verneint. „Darf Liebe nehmen? Ist sie nicht viel zu hold, zu groß, zu allumfassend? Clara Westhoff, leben sie doch wie die Natur lebt. Die Rehe scharen sich in Rudeln und die kleinen Meisen vor unserem Fenster haben ihre Gemeinschaft und nicht nur die der Familie.“ Ehe schloß ihr Freundschaft nicht aus, denn — sie hatte es sich damals noch nicht eingestanden — sie war ihr eben nur Freundschaft. Weite, in Einsamkeit getragen, das war ihr die Form der Gemeinschaft. Für die sie litt, in hartem Werke büßte.

In diesem Werk war sie aufgestiegen zum Wissen um das Endziel. Sie rang um die große Form und wußte, daß die große Farbe sich dazugesellen müsse. Sie weiß, wo sie steht. Noch sind ihre Malereien ihr zu „dunkel und saucig“. „In reinere Farben muß sie kommen.“ „Modellieren muß sie lernen“, um das Ineinander der Flächen und Körper, das Schwimmende ihres Bildraums zu klarem Gefüge zu schichten. Ihr Verhältnis zur Natur hatte sich gewandelt: von Abhängigkeit war zu Beherrschung sie aufgestiegen, — ihr: wie ich es sehe! war ein anderes geworden, bewußter und stärker. Und die Verantwortlichkeit, die solcher andern Stellung entspricht, spürte sie in ihrem Werk noch nicht erfüllt. Schwere Wahrheiten, die ihr Leben zu fester Gestalt ausmeißelten, luden ihren Kampf in der Kunst mit Ernst und Inbrunst. Jenen Kampf, von dem kaum einige wissen wollten: sie trug allein. Trug die schwere Frage ihres Lebens zu der schweren ihrer eigenwilligen Kunst. In diese Krisis konnte der Einbruch geschehen: Gauguin.

Sie hatte mit der Sicherheit der Angst gespürt: bei ihm fand sie vieles, was sie suchte. Die großen Flächen und ihre Schichtung, die still gedämpfte Färbung voll Harmonie. Und fand, was unbewußt in ihr trieb: die Neigung zum Dekorativen, ihrem Weibtum so nah, und jenes animalisch Vegetative, das in jenes Exotismen träumend dumpfte. Und fast bedingungslos verfiel sie der Macht jener Lockung. Konturen nagen sich heraus, die Fläche zu klären, entziehen ihr das Mark, sie um so breiter wuchten und wirken zu lassen, sie abzuheben gegeneinander und leise Töne doch deutlich von anderen zu scheiden. Die Linie schwillt zu eigenmächtigem Spiel, Rundung und Geste wird Ausdruck nur formalen Entsprechens, die zarte Verschlingung des Strichwerks, „jenes Krause an sich“ erlischt zu breiter Schattierung, vergröbert schwingt das Kreisrund in großer Silhouette aus. Bläulich-grüne und lila Töne erkälten das aus früheren Zeiten wiederkehrende Braun. Ein Fremdes zieht ein in diesen Bildern. Nur wo das

---

[1] Abgebildet bei Pauli: Paula Modersohn-Becker. Tafel 3.

Motiv ſie noch rückhält bei ſich ſelbſt — und immer zärtlicher, ſehnſüchtiger ſchmiegt ſie ſich in dieſer Zeit formaler Selbſtentfremdung an dieſen tiefſten Ausdruck ihres Weſens, dieſe Apotheoſe der ſtillenden Mutter — nur hier ſpürt man noch die alte Inbrunſt und Innigkeit, überſchattet von Wehmut und Verzicht. Dies — ihre menſchliche Selbſterhaltung wiederſpiegelnd — führt ſie auch künſtleriſch durch jene Irre. Denn gerade hier, im Ausdruck des Animaliſch Geſpürten und ſeiner tiefen Melancholie, ſcheidet ſie ſich auch in der Zeit ihrer tiefſten Abhängigkeit von jenem virtuoſen Buhler um tropiſche Reize.

Dennoch! mit viel Verluſt des Eigenen war dies Weiterkommen im Formalen bezahlt. Ein Weiterkommen, das immer enger in Bahnen trieb, von denen ein Rückfinden auf Wegen der Kunſt ſelbſt unmöglich ſchien. Kriſis im Leben war zur Kriſis in der Kunſt geworden, geheimnisvoll wechſelwirkend in Sicherung und Entfremdung. Sollte diese ſich löſen, ſo mußte die löſende Kraft aus jenem hervorbrechen, im Geheimnis des Weibes banden ſich wieder Leben und Werk.

Hier verbietet es ſich zu fragen und zu forſchen. Die in Einſamkeit aufſchrie, hörte wohl das Flehen des Mannes. Das als Gegeneinſamkeit nicht zu ihr reichte — das als ſtummes, nicht verſtandenes Leiden ſie erſchütterte. Durfte ſie — ſich ſelbſt zu erhalten — des anderen Leben vernichten. War ſolches — höchſte Spannung jenes oft geſpürten, tief durchlittenen Egoismus — nicht Widerſinn in ſich ſelbſt, nicht Mord am Leben, am fremden und am eigenen. Denn — bitterſte Verſchlingung ſolcher Veranlagung — wie konnte ſie ſelbſt, bewußt ſolchen Geſchehenlaſſens, weiter leben und in ſich ruhn. Das aber war Grundforderung ihres Weſens, dies In-ſich-Ruhen. Das doch — beglückt und beglückend — andere in Sehnſucht band und in ſie verſtrickte. Solchem Paradox ſehr modernen Konfliktes bleibt nur Verzweiflung oder Frömmigkeit.

Wohin neigte die Schale, als das Wort des Freundes in ſie drang? Dieſes iſt Hoetgers Bedeutung im Leben der Moderſohn-Becker: als Menſch wirkt er auf den Menſchen ein. Stärker und günſtiger hier als auf direkt künſtleriſchem Gebiete beſtimmte er ihre Kunſt. Denn jetzt erſt, als ſie wirklich Weite fand, über qualvolles Wiſſen innerſter Einſamkeit hinaus trotzdem den einen wieder zu lieben, als Liebe-wieder-nehmen mehr war als ein Tauſch von Glut und Kraft, als ganz des Ichs entäußert ſie ſich ſchenken konnte — da brach der freie Strom ureigenſten Lebens wieder vor in ihre Kunſt, durchſchlug die Breſchen fremdgeſchauten Grübelns und ſchürfte ſich ein weites Bett letzter irdiſcher Läuterung. Eine Liebe, die höher ſteht als ſteile Wahrhaftigkeit, rang um Entfaltung.

Und plötzlich weichen die herben Züge aus ihren Bildern. Plötzlich ſpült das innige Wellengerieſel wieder unter dem Pinſel, die große Farbe legt ſich weich und ſtreichelnd auf die große Fläche, umkoſt die warme Form und mündet in reichen Lichtern. Wie ein Lauſchen auf innere Stimmen iſt dies Malen, ganz frei von aller Frage nach Außen, von allem geſuchten Effekt. Andacht und magiſche Durchſeeltheit erinnern an das Dichten von Novalis. Und auch die Technik klingt an. Wie jener im Ofterdingen z. B. lauter kleine Sätze formt und reiht, wie um ſich nicht zu weit zu erheben vom magiſch nährenden Boden eines tiefen Urgefühls und den Mantel der Sprache recht ſchmiegſam und locker über die innere Form zu breiten, ſo reihen ſich in dieſen Bildern, behutſam und ſchwingend, Strich an Strich. Der Pinſel koſt die Konturen der Dinge nach, ſtreichelt ſie förmlich und umſchmeichelt in den breiteren Lagen die willfährige Subſtanz, wie um ihr Geheimnis herauszulocken. Soviel Zärtlichkeit liegt in dieſem Malen, aber eine Zärtlichkeit, die heimliche Gluten birgt. Da gibt es tief untergründete Einzelfarben, daß der Bildraum ein unheimliches Leben gewinnt. Die Formen zucken auf, daß einfachſte Motive plötzlich fremd und ſchwer erſcheinen in tiefer, verhaltener Leidenſchaft. Die aber erlöſt ſich wieder in der Weite, die nun auch die Enge liebend in ſich befaßt.

Iſt dieſe letzte Reife erſt richtig bemerkt, dies Spenden-Können aus lächelnder Fülle,

aus tiefem bewußt in ſeine Schmerzen hinuntergelebten Grund, ſo iſt auch die Frage entſchieden, ob dieſer Künſtlerin ein Aufwärts im Werk noch beſchieden geweſen wäre. Gewiß, die ſtete Spannung eines Wiſſens um frühen Tod goß in dieſe Entwicklung den Zauber intenſivſten Lebens, das allein ſolch ſtarkes Empor ermöglicht[1]. Wo ſolches Empor aber auslädt zu einer Weite in Menſch und Künſtler, wie die Bilder der letzten Jahre ſie bekunden, da iſt — entgegen dem Tribut an den ſie rufenden Tod — eine Baſis geſchaffen, die Entfaltung und Auswirkung erſt verlangt und notwendig aus ſich heraustreibt. Und noch wartete ihrer ja jene Spannung — gerade ſolchem Weſen beſonders tief und ſo auch beſonders fruchtbar —: von Weibtum und Mutterſchaft, die, ausgetragen, ihr noch Schickſal hätte werden müſſen. Nur wenige Schaffensjahre noch, ſie hätten hier ein breites Werk erwachſen laſſen. Denn auch Gebundenheit ans Motiv iſt hier nicht mehr Armut, wo Reichtum des Lebens ſelbſt die köſtliche Frucht der Selbſtverwirklichung in immer neuer Geſtaltung zu ſchenken vermag.

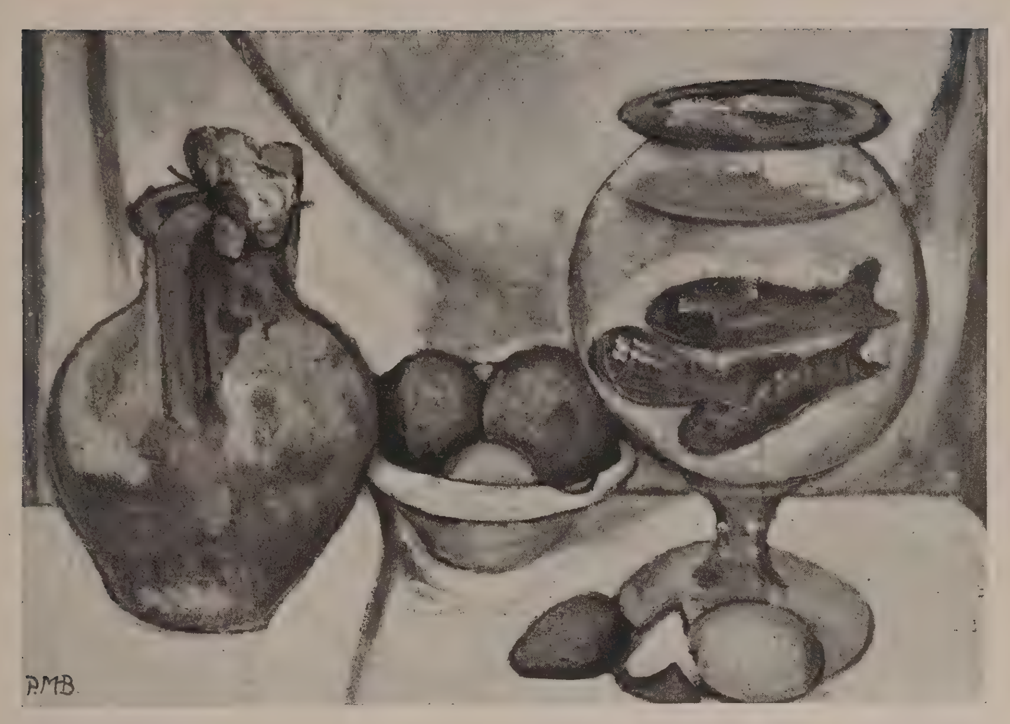
Hier iſt das abgeſchloſſene Werk zu würdigen. Schaffenskeime, die es noch barg, biegen wir zurück, verflechten ſie dem Wert der Leiſtung. Die iſt größer, als daß wir ſie der Lokalverehrung eines Stammes laſſen dürften. Wir heben ſie heraus ins breite Urteil heute werdender Kunſt. Damit ſchützen wir die Moderſohn-Becker vor falſcher Überſchätzung derer, die ihr Raſſenweſen in ihr ausgedrückt finden, — geben ihr aber, gerade in der Entthronung als Sonderheros, die weitere Bedeutung im allgemeinen Fluß der Entwicklung. Nicht als Grundpfeiler ſteht ſie da, als Empörer oder als mächtiger Bündler und Vollender lang erſtrebter Ziele. Wo jemals traf ſolch Schickſal eine Frau! Wohl aber als Klärer und Weiſer, als ſteter Rufer zu Wahrhaftigkeit und Natur. Hier ruht ihre Bedeutung: ſie hält ſich an die große Realität, läßt ſie in ihrer eigenen Tiefe widerklingen, und reift durch ihr Verknüpfen des Innen und Außen über ſie hinaus. Dies nämlich darf nicht überſehen werden in dieſer Kunſt: ſie ſchafft mit alten Mitteln und alten Vorſtellungen, und gerade durch deren tiefſte Durchdringung wächſt ſie hinein in ein ganz Neues. Ungewollt, ohne Manier, und ganz ohne Geſte, getrieben und gehalten durch ihren tiefen Glauben an das Sein. Und dies Tiefweibliche in ihrer Kunſt, dies Hegen und Trauen, wäre der Ton geweſen, deſſen das wilde Orcheſter der folgenden Jahrzehnte ſehr wohl bedurft hätte als Mahner zu Ehrlichkeit und Stille. Iſt eben der Ton, den wir heute — nach vielem Überſchwang und Sturz — wieder deutlicher vernehmen, den wir ſtärken wollen in der Betrachtung dieſes Werks.

Denn in tieferem Sinne noch als alle Kunſt iſt dieſes Werk Empfängnis. Ein Weib gibt ſich ſeinem Inneren hin, webt ſeine Glut tief in alles Geſchaute hinein und nimmt es mit andächtigem Auge wieder daraus entgegen. Innigkeit wird zur Verinnigung — Worte, die nur die deutſche Sprache kennt. Hier gründet ſich dieſes Werk: ein Menſch gräbt ſich, Schicht um Schicht des Außen durchſtoßend, hindurch zu ſich ſelbſt, und lauſcht und wartet, bis ihm das Leben ſein ſchwerſtes Geſchenk hinreicht, ſein ſchönſtes: die Einſamkeit. Aus ihm erſt ſteigt der volle Strom des Gebens und Schaffens.

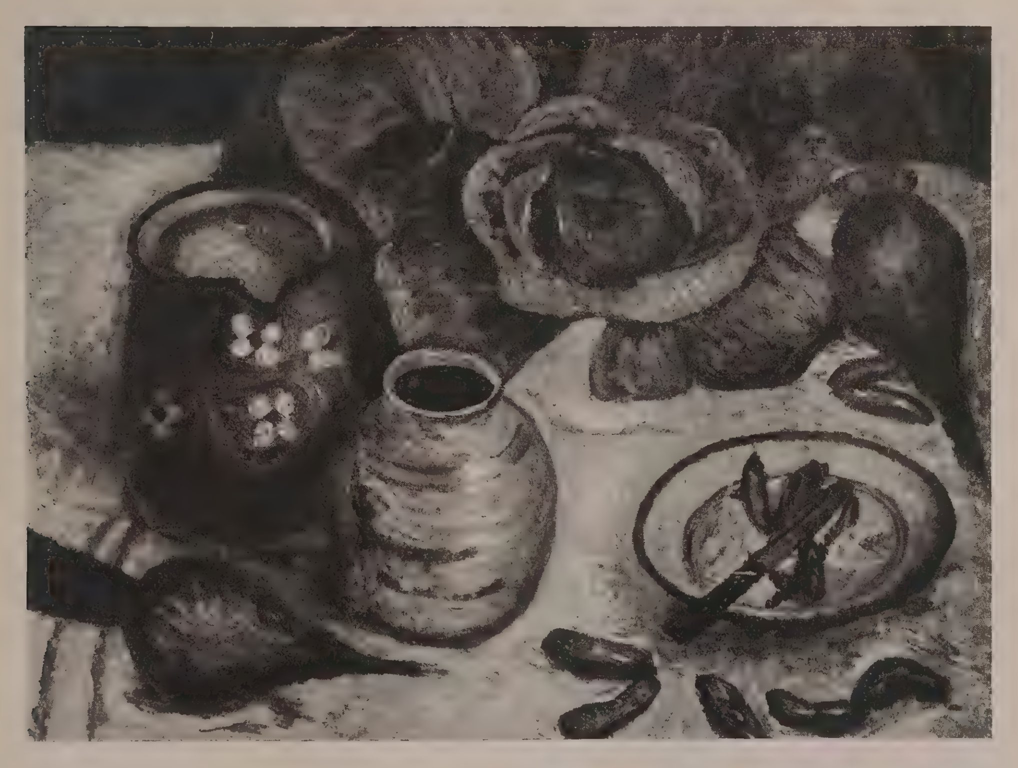
Es iſt ſo ſchwer, ſich ganz ſelbſt darleben zu müſſen, unerbittlich wahrhaftig zu ſein. Das Leben ſelbſt will es nicht zulaſſen und kann doch nur ſo zu ſeinem tiefſten Punkte geführt werden. Wenn unter allen Wahlſprüchen und Manifeſten ein Gemeinſames die junge Generation verbindet, ſo iſt es dieſes Streben nach hüllenloſer Wahrhaftigkeit, und tiefer: ſie aufzuheben in Liebe. Die Wege mögen noch verſchieden ſein, die Mittel wechſeln — dies nur iſt ausgeſchloſſen: Flucht vor ſich ſelbſt. Das auch iſt das Lebendige an dieſen Bildern einer Toten.

---

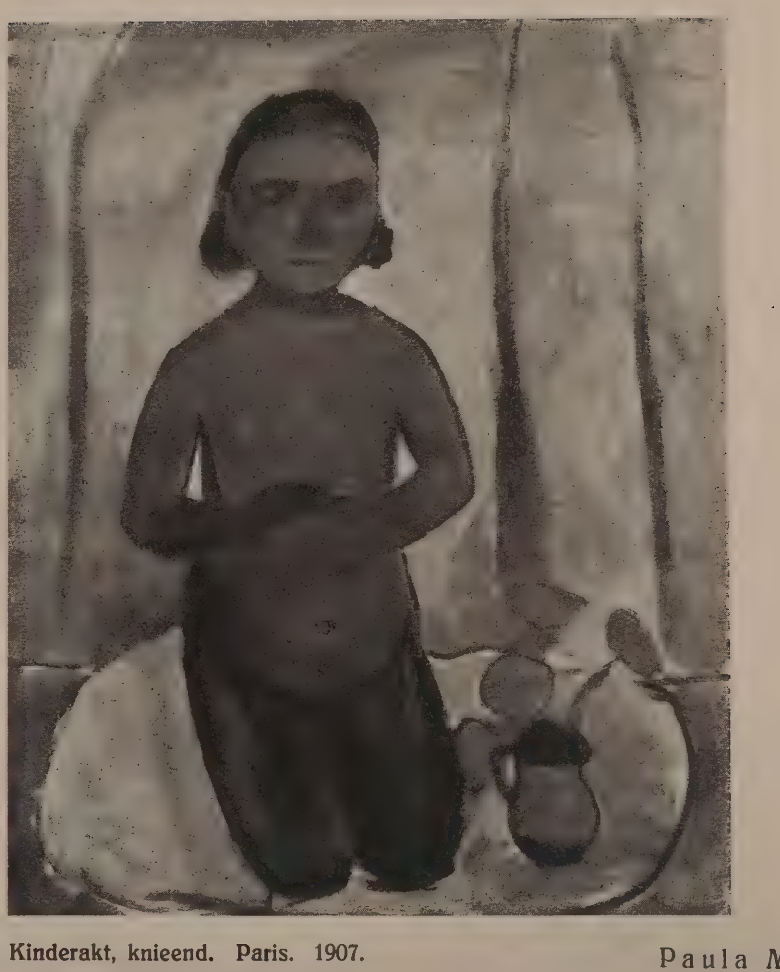
[1] Vgl. das ſchöne Tagebuchblatt in Paula Moderſohn-Becker: Briefe und Tagebuchblätter. Kurt Wolff, Verlag, München. S. 121.



Paula Modersohn. Stilleben mit Goldfischglas. Paris. 1906.



Paula Modersohn. Stilleben mit Kohlkopf und Rüben. Um 1904.



Kinderakt, knieend. Paris. 1907.

Paula Moderſohn.



Kopf eines italieniſchen Mädchens. Paris. 1906.

Zur Interpretation Karl Haiders
Eine Bemerkung auch zum Nachexpreſſionismus

Mit einer Tafel *Von FRANZ ROH*

Je ſtärker Kunſtforſchung eine Wiſſenſchaft zu werden trachtet, deſto deutlicher wird ſie ſich gerade eingeſtehen müſſen, daß ſie zuſammen mit aller Geiſteswiſſenſchaft ſich in großer Abhängigkeit befindet von der Haltung der jeweiligen Kunſt ihrer eigenen Zeit. Nicht nur die Anordnung des Wertgefüges, aus dem die Kunſtwiſſenſchaft arbeitet, erweiſt ſich hier als abhängig. Auch die Stoffkreiſe und Zeiten, die ſie hervorzieht, ausgräbt, zu verſtehen und zu deuten unternimmt, ſind weithin bedingt von der Gegenwartskunſt. Wie der Klaſſizismus vor und um 1800 eine neue Welle archäologiſcher Ergründung zur Folge hatte, ſo der bewegte Figuralrealismus des 19. Jahrhunderts jene breite Erforſchung des Barock der Italiener ſowohl wie etwa des Rubens. So brachte dann der Impreſſionismus jenes erneute Intereſſe an der holländiſchen Malerei mit der heute bereits überſchrittenen Höchſtwertung etwa eines Frans Hals. So brachte der Expreſſionismus die von allen Seiten einſetzende Erſchließung ſogenannter primitiver und exotiſcher Kunſtphaſen, in der wir uns noch mitten drin befinden.

Eine Bewegung nun, die ſeit etwa 1920 in allen europäiſchen Ländern hervorkeimt, ſei Nachexpreſſionismus genannt, womit ich ſagen will, daß ſie gewiſſe metaphyſiſche Bezüge des Expreſſionismus behält, dieſe andrerſeits aber zu etwas durchaus Neuem wandelt. Der Begriff des „magiſchen Realismus", der für die einſetzende Epoche ebenfalls angewandt werden kann, deutet das Neue an, verzichtet dafür aber auf den Ausdruck der Kontinuität. Es iſt klar, daß auch mit dieſer Richtung ſich das Intereſſe an der Vergangenheit wieder wendet, was ſich, um nur ein einziges Beiſpiel zu nennen, in wachſender Erörterung der Kunſt aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt. Auch das Quattrocento dürfte neue Aktualität erreichen und neue Deutung erfahren, wofür z. B. die geheime Rezeption ſpricht, wie ſie in Bildern von Menſe vorliegt.

Unter dieſem Geſichtspunkt ſeien gerade die Jüngſten auf Karl Haider hingewieſen, für deſſen Landſchaften die beſte Stunde nun gekommen ſcheint.

Glücklicherweiſe erringt ſich alles Reine ſchon früh ein Grüppchen Freunde. So hatte auch Haider, der nicht zu verwechſeln iſt mit ſeinem Vater und ſeinen malenden Söhnen, die eine Biographie vorbereiten, einen ſchmalen Trupp herzhafter Verteidiger. Doch war der ſtille Mann, der ſeit den ſiebziger Jahren arbeitete, eingeklemmt in eine geſchichtliche Lage, die ihn nicht recht zur Auswirkung und Schulbildung kommen ließ. Einmal war es der maleriſche Naturalismus des Leiblkreiſes, der ihm das Waſſer abgrub, da jener Kreis ſich in ſinnlichem Stoffgenuß erging und die begehrte maleriſche Subſtanzbreite aufwies. Auf der anderen Seite war es der Bezirk Böcklins, der den rein zeichneriſchen Ernſt, der Haider nahelag, mit einem öfters gleißenden Bühnenpathos ſchmackhaft zu machen wußte. (Die reinen Leiſtungen Böcklins dürften ebenfalls neue Aktualität gewinnen.) Beide Sphären haben auf Haider eingewirkt und ihn bisweilen bedroht.

Wo er aber ſelbſtkräftig blieb, hat er jene Lebenskreiſe zu ganz neuem Sinn verbunden, indem er tragiſch gehaltenen Ernſt böcklinſcher Dinglichkeit nun an der lieben Heimaterde auswirkte, ohne gegenſtändlich in die Ferne abzuſchweifen. Er wurde dabei zum Fortführer jener Landſchaftsart, wie ſie etwa C. D. Friedrich verwirklicht hatte, durchſetzt mit den größeren Flächen der Nahform, welche die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ſich brachte. War Haider nicht immer glücklich im Figurenbild, ſo gehören ſeine Hauptlandſchaften zum Beſten, das uns das 19. Jahrhundert überhaupt geſchenkt hat.

Die nebenstehend abgebildete Herbstlandschaft in größtem Format (augenblicklich im Besitz von Caspari, München) sei Beleg für das Gesagte. Sie war imstande, Maler der jüngsten Generation tief zu erregen. Die Gründe dafür, sollen sie rational angegeben werden, liegen in der Verbindung beinah all der Elemente, die dem entstehenden Nachexpressionismus — mindestens seiner Hauptlinie — wichtig sind: Durchs Bildganze laufende Großform im Sinne einer fast geometrischen Abstraktion. In diese aber nun einbezogen die reinste Gegenständlichkeit in minutiöser Zeichnung. Also jene Verschränkung des Riesigen und Winzigen, des Makro- und des Mikrokosmos. Somit auch räumlich jenes „Neue“: magische Begegnung der Vordergründigkeit der Hauptgeländekeile mit dem Phänomen der Ferne als Kleinform, wieder im Sinne jenes magisch Simultanen. (Der reine Expressionismus dachte nur großformig und nur vorderschichtig.) Dazu als letztes: Nichts vom Zerreißen und Zertaumeln der Bilderscheinung des älteren Expressionismus. Sondern der Reiz des unerbittlich Gebannten, Festgelegten, der Versteinerung.

Wie offenbart sich uns das Großgefüge dieser — beinahe Bruegellandschaft. Unter weithin hallender Wolkenbahn (tragfähiger und doch atmosphärischer Lichtebene des Himmels) liegt „nächtliches“ Land, vertraut und dennoch wie ein riesiges Getier in fremdem, luftentleertem Raum. Seltsame, igelartige Waldballungen scheinen seitlich und von hinten angekrochen, drohend still und breit gelagert auf den zarten Wiesenflächen. Von vorne rechts greift ähnliches, machtvolles und dabei poröses Kugelsegment entgegen, als weitere Dunkelballung. Zwischen den Massen schwingt und schweigt Wiesenfläche, eben fähig, jene Last zu halten. Kein Mensch und kein Getier regt sich, nur Erde wellt und dehnt sich in die Weite. Erde, die überwuchert ist mit Pflanzenvielfalt. Doch diese ist ins Erdfarbene zurückgenommen, der Tod scheint eng gehegtem Wald und stierem Einzelwuchse dunkel im erstarrenden Geäst zu stehen. Schneegrab wartet im Gewölk und lieblich eisgrau, eiskalt steht der Erdrand in der fernsten Ferne. Herrschend aber bleibt das wundersame Filigran des Vordergrunds, das tausendfach perlende, ausrollende, zart sich spreizende Leben der Zweiglein und Wipfel, das riesige Streichelfell des bangen Waldes. Und das Gewässer, in wehem Bogen in den Leib der Erde eingefurcht, in seltsamer Beziehung mit dem Himmel, lechzt trüb zurück ins Innere der Erde.

Wirklich ein Mensch mit Zukunft und ein Zauberer, der uns geheime Bindung von Gegensätzen, die uns auseinanderfielen, lehrt: Die Erde als geologisch weithin Aufgebautes und — als unendlicher Grasbüschel, als Ameisenberg. Ein Meister, der uns eine Sicht gibt, weit in die Ferne und — durch das Mikroskop. Der uns ins unendlich Große leitet und das Unendliche des Kleinsten in die Tafel zaubert. Der uns liebend ins Idyll führt und dennoch nicht verschweigt: auch hier wartet — als die Leere und das Nichts — der Tod.





Karl Haider. Herbstlandschaft. Kunsthalle, Mannheim.

II.



WILHELM WAGNER. „Liegendes Mädchen.“ Originallithographie.

Neue Arbeiten von Lovis Corinth

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — *Von GEORG BIERMANN*

Eine der erstaunlichsten Tatsachen der modernen Kunst überhaupt ist das Alterswerk eines Lovis Corinth. Wurde schon vor einiger Zeit der Versuch gemacht, zu einigen der wichtigsten Arbeiten des Künstlers aus dem Jahre 1921 einige Begleitworte zu finden (Jahrbuch 1922, Seite 69), die natürlich Stückwerk sind angesichts der Wunder an farbigem Rausch, den der alternde Meister aus dem Füllhorn seiner genialen Kraft über den Betrachter ergießt, um wie viel mehr muß unser Wort verstummen im Anblick der Werke, die dem letzten Jahr und speziell dem Sommeraufenthalt des Malers am Walchensee entstammen und den Künstler, frei von jeder Erdgebundenheit, im Vollbesitz eines ungehemmten schöpferischen Willens zeigen, der selbst den Gebrechen menschlicher Natur zu spotten weiß.

Diese Arbeiten eines Lovis Corinth sind zweifellos die größte Überraschung, die die deutsche Kunst unserer Zeit zu vergeben hat, Offenbarungen aus der Urkraft eines Genius, vor denen man — geblendet von Farbe und Licht — den Atem anhält, um sich ganz von dem übersinnlichen Zauber dieser Gemälde gefangen nehmen zu lassen. Man denkt, erwachend aus diesem Traum einer durchaus esoterischen Welt, vielleicht entfernt an die Alterswerke eines Hals oder Rembrandt, in denen sich ähnlich die Summe eines Künstlerlebens zu letzten Manifestationen freigewordenen Schöpfertums verdichtet hat und fühlt doch sofort, daß auch solche Versuche, mit Hilfe geschichtlicher Tatsachen Vergleichsformen zu finden, nur ein unvollkommener Notbehelf sind, der höchstens bis an die Peripherie dieser ungeheueren seelisch-künstlerischen Entladung hinführen kann. Denn diese erklären wollen, hieße das geheimnisvolle Sein in einer der stärksten schöpferischen Potenzen dieser Zeit bloßlegen, d. h. Göttliches mit den Mitteln des Intellekts offenbar machen. Aber gerade angesichts dieser Dinge kann nur das reine Gefühl, die Intuition des Nacherlebens, Mittler sein, um dem Werk des Schöpfers innerlich nahezukommen und alles, was Worte zu umschreiben vermögen, bleibt Fragment. Wird trotzdem im Nachfolgenden der Versuch gemacht, die hier leider nur einfarbig wiedergegebenen Bilder mit einem bescheidenen Kommentar zu begleiten, so mag lediglich der Mangel der Farbe in der Reproduktion das Bemühen rechtfertigen.

Wie seit Jahren schon hat Corinth auch den Sommer 1922 wieder am Walchensee verbracht, jenem wundervollsten aller oberbayrischen Seen, dessen bläulicher Glanz und grüne Uferhänge mit das Schönste sind, was ein gütiger Sonnentag an Reizen in diesem von der Natur so reich gesegneten Lande zu vergeben hat. Hier besitzt des Meisters Gattin, Charlotte Berend — auch eine Künstlerin von hohem Rang, über die in diesen Blättern später noch eingehender zu lesen sein wird — oberhalb des kleinen Fleckens Urfeld am Abhang des Herzogstandes auf schmalem, dem Felsen abgerundeten Plateau ein entzückendes Blockhaus, dessen anmutende Behaglichkeit auf Schritt und Tritt die Freude an einem wahrhaft künstlerischen Besitz verrät. Hier auf halber Bergeshöhe und in völliger Abgeschiedenheit pflegt Lovis Corinth seinen Sommeraufenthalt zu verbringen, emsiger Arbeit hingegeben und selten die Bannmeile des eigenen Besitzes überschreitend. Dankt deshalb auch dieser vom Fremdenstrom noch verhältnismäßig unberührt gebliebene Bergsee dem Werk des Meisters an sich letzte künstlerische Verklärung, so überkommt einen doch vor den Bildern, die an diesem Fleck der Erde entstanden sind, viel weniger als bei den sonst üblichen Landschaftsdarstellungen, die Erinnerung an das Motiv und seine äußere geographische Umgrenzung als vielmehr das Gefühl, einer beinahe elementaren Neuschöpfung gegenüberzustehen, die mit nach innen gekehrtem Blick der sichtbaren Natur ein göttliches Gleichnis gefunden hat. Daß dieses oder jenes Bild den Walchensee-Motiven entnommen sein soll, ist beinahe gleich-

gültig im Hinblick auf das Wunderwerk malerischen Gestaltens, das nicht nur der deutschen Landschaft, sondern der Landschaft schlechthin einen symbolischen Ausdruck geformt hat, den man bisher in der Geschichte der Kunst ähnlich vielleicht überhaupt noch nicht erlebte. Alles in diesen Bildern ist von der Farbe aus gesehen und gestaltet und dabei zu einer Wucht des Monumentalen emporgetrieben, die bisher ähnlich weder bei Corinth noch sonst in der Malerei unserer Zeit erlebt werden konnte. Unvergleichlich stark spricht in diesem Sinne vor allem die hier reproduzierte Landschaft mit dem Baum im Vordergrunde und dem Haus dahinter an, auf der unter der Wucht breitschmissiger Pinselstriche aus hellem Blau, leuchtendem Rot, saftigem Grün und schwerem Braun ein unerhörtes Feuerwerk von farbigen Gluten dem Betrachter entgegenstrahlt, das sich erst in einem gewissen Abstand zur vollsten Harmonie zusammenbindet. Ähnlich das Bild mit dem schwerbehangenen Blütenbaum. Auch hier verschwindet die Einzelform völlig hinter der Totalität der malerischen Gesamtgestaltung, die in breiten, dick aufgetragenen Pinselstrichen für den Frühling schlechthin ein Symbol gefunden hat, das aus dem schimmernden Blütennetz, dem leuchtenden Grün der Wiese, dem jubilierenden Himmelsblau, in höchster Intensität der Farbe aufgebaut, eine der herrlichsten Verklärungen der lebendigen Natur sein dürfte, die Gottes reine Schöpfung je durch die begnadete Hand eines Malers gefunden hat. Unruhiger im huschenden Spiel der Effekte — und vielleicht gerade deshalb vor allem Ausdruck seelischer Zustände, ja bis zu einem gewissen Grad sogar problematisch, spricht die dritte der hier reproduzierten Landschaften an, die etwa vom Standort des Corinthschen Hauses aus, oberhalb Urfeld, den Walchensee in einer sicher nicht alltäglichen Stimmung festhält, die getragen von auftauchenden und wieder verschwindenden Farbennuancen, eine Atmosphäre umreißt, wie sie grandioser selten auf die Leinwand gebannt worden ist. Dieses Bild scheint vor allem auf eine neue Art heroischer Landschaftsform hinzuweisen, die mit den Mitteln unserer Zeit und durchtränkt von den starken Emotionen eines modernen Künstlers längst Vergangenes wieder aufgreift, indem es sich — spottend allen kunsttheoretischen Maximen — als reinste Expression eines Meisters darstellt, der längst reif geworden ist, das innere Sein der Dinge, nicht mehr ihren äußeren wandelbaren Schein gleichnishaft zu gestalten.

Wer aber so voll ist der inneren Gesichte und des großen, nie gekannten Dranges zur Manifestation seiner eigenen Künstlerkraft, der packt die Tatsachen des natürlichen Seins auch im Stilleben auf seine Art, muß, ob es sich wie hier nur um Äpfel handelt, die verschwenderische Fülle seines Temperamentes und seiner Gottesgläubigkeit auch dem toten Objekt gegenüber mit der ganzen Vollkraft seiner Farben erweisen, die heute innerhalb der modernen deutschen Malerei an melodischer Klangschönheit ihresgleichen nicht haben. Dieses Bild, mehr hingemauert als gemalt, ist letzte Abbreviatur eines Bekenners, dessen ganzes Leben Bejahung und menschliches Bekenntnis vor Gott gewesen ist. So wie Corinth, wenn er mit zitternder Hand heute den Pinsel ergreift, tief in das Wesen der Dinge hineinfühlt und Totes zu ewigem Leben erweckt, gibt es als Parallelen im Zeitgenössischen nichts, als Vergleichsmöglichkeiten ähnlich höchstens die Rembrandt- und Goyaschicksale. Aber Jene, an die sich Erinnerung klammert, sind nicht die Kinder unserer Zeit und unseres Empfindens. Darum steht uns der alte Lovis, dessen Werk als Totalität heute noch so wenige begreifen, menschlich so viel näher. Aber daß er einmal als der Künstler dieser Generation erkannt und gefeiert werden wird, darüber sollten sich auch alle die klar werden, die heute vor dem ungehemmten Lebensdrang dieses genialen Bejahers hin und wieder ein geheimes Grauen empfinden. Nur wer das Stilleben so souverän wie Corinth in sich empfindet und dem Beschauer zurückgibt, sollte das Recht haben, aus der sogenannten „toten Natur“ ein Stück lebendigsten Bekenntnisses zu gestalten.

Heute aber, wo das Verlangen der geistigen Menschen mehr denn je auf Gegenseitigkeit im Künstlerischen gerichtet ist, sollte man angesichts eines Werkes wie des



Lovis Corinth. Landschaft mit Baum im Vordergrund. Berliner Privatbesitz.



Lovis Corinth. Walchenseelandschaft. Bes.: Dr. Erwin Rosenthal, Berlin.



Lovis Corinth. Blütenbaum. Kunsthalle, Bremen.

hier veröffentlichten Stillebens von Lovis Corinth — letztes Bekenntnis dieſes herrlichen Geſtalters — nicht mehr das ſchöpferiſche Genie des Deutſchen leugnen. Mögen noch ſo viele und ſo wahrhaft große Beiſpiele franzöſiſcher Kunſt aus den letzten Jahrzehnten wie Manet, Courbet, Renoir u. a. vor unſeren Augen ſtehen, der Einzige, den wir als Dokument unſeres ſchöpferiſchen Willens den Koryphäen von drüben entgegenzuhalten haben, iſt unter den Lebenden (da Paula Moderſohn als Gegenpol eines Cézanne leider als Tote ausſchaltet) Lovis Corinth. Mögen die Anderen auch ein Bruchteil mehr an ererbter Kultur beſitzen — und es wäre kleinlich, dieſe angeſichts eines Derain oder Matiſſe abſtreiten zu wollen — das was über den Raſſen ſteht und über die Grenzen Europas hinaus international die Achtung vor dem ſchöpferiſchen Genie auf die Knie zwingt, iſt in Corinth gegeben.

So wie der herrliche Meiſter jetzt vor uns ſteht, urtümlich eingewurzelt in den Boden dieſer Erde und doch mit dem Scheitel bereits die Schwelle des Jenſeits berührend, lebt er in unſerer Vorſtellung als der lauterſte Ausdruck germaniſchen Geiſtes. Als Menſch rein und liebenswert wie wenige in der Urſprünglichkeit ſeines Weſens, das ſich mit ſeltſamer Logik, unbeirrt durch Spekulation auf äußeren Erfolg bis zu dieſen reifſten Werken ſeines Altersſtils verdichten konnte — als Künſtler ein Rieſe, alle weithin überragend an innerem Feuer; einer der wenigen, deren Werk nach Jahrhunderten noch unvergänglich ſein wird.



Lovis Corinth. Kain. Zeichnung.

Chriſtian Rohlfs

Von CARL EMIL UPHOFF | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Chriſtian Rohlfs, den 22. Dezember 1849 zu Niendorf in Holſtein geboren. Leidvolles Siechtum beſchwerte ſein Jünglingsalter; eröffnete ihm, der ſonſt wohl wie ſeine Vorfahren zur bäuerlichen Fron gezwungen worden wäre, aber auch den Weg zur Kunſt, und erwies ſich alſo, wie ſo oft das Unglück im Menſchendaſein, als ein im Verborgenen glückhaftes Geſchick.

Als er, eben fünfundzwanzigjährig, endlich aus der Enge der Heimat ausbrechen konnte, glühte im Weſten ſchon die hohe Morgenröte einer neuen Epoche der Malerei. Aber in Deutſchland hieß noch das erſte Schickſal, das der Jungen wartete, Akademie. Und für Rohlfs insbeſondere: weimariſche Akademie, d. h. Epigonenhaftigkeit bis zur Groteske. Arm wie er war und ſiechen Körpers, ſchwerfällig in ſeinem nordiſchen Bauernblut und nicht leichter beweglich geworden durch jahrelange Stubenhaft, blieb ihm keine Wahl, zu bleiben oder nicht, zu wechſeln Ort mit Ort oder gar Land mit Land. So bedeutete für ihn der Gang nach Weimar im Grunde nur Wechſel von Gefängnis mit Gefängnis. Die Kunſtferne hier war kaum weniger groß wie im Heimatdorf zwiſchen den beiden Seen. Rohlfs mußte ein gutes Vierteljahrhundert in Weimar ausharren. Mußte, denn nirgendwo ſonſt gab es für ihn auch nur eine Dachſtube —, nirgendwo ſonſt Schaffensmöglichkeit.

Solches Geſchick konnte nur eine Kraft von beſonderem Ausmaß ertragen —, ſolche jahrzehntelange, mit jedem unakademiſchen Pinſelſtrich gefährlicher werdende Bedrohung mit dem Verluſte großherzoglicher Gnadenfülle, aus deren Reichtum Rohlfs ein Freiatelier gewährt wurde. Aber immerhin ein Freiatelier —, ein Dach überm Kopf, zuſamt mit dem bei den guten Bürgern etwas geltenden Ruf, fürſtlicher Förderung für wert befunden zu ſein. (Wahrſcheinlich war es ſogar dieſer Ruf, der ihm das Brot für den Magen und die Farbe für die Palette wenigſtens inſoweit garantierte, daß kein lebensgefährlicher Mangel an Beiden eintreten konnte.)

Aus dieſer langen weimariſchen Prüfungszeit wurde Chriſtian Rohlfs, als Zweiundfünzigjähriger, durch die Aufforderung von K. E. Oſthaus erlöſt, nach Hagen zu kommen und der zu gründenden Folkwang-Malſchule vorzuſtehen. Oſthaus, von guten, für den franzöſiſchen Impreſſionismus begeiſterten Beratern angeleitet, war gerade dabei, die Folkwang-Galerie auszugeſtalten, welche nachmals zu Weltruf gedieh und in dieſen Tagen ein ſo beklagenswertes Ende fand. Dieſer Mäcen war voll guten Willens und dies war gut. Als beſſer aber noch ſtellte es ſich für den herbeigerufenen Rohlfs heraus, daß Weimar ihm die Kraft zum Entſagen und zähen Ausharren nicht genommen hatte; denn nun mußte ſie ſich noch tief bis in ſein ſiebentes Lebensjahrzehnt hinein bewähren. Die Folkwang-Schule blieb ein nicht durchführbarer Plan; es fehlten alle Vorbedingungen für ihr Gedeihen. Rohlfs war mit der entſcheidenden Entfaltung ſeiner Kunſt —, Oſthaus mit der Verfolgung ſeiner kulturellen Ideen übermäßig beſchäftigt. Obendrein durch Armut und Reichtum, Entbehrung und Fülle zu verſchiedener Geſinnung gezwungen, gingen beide Männer verſchiedenſte Wege, blieben ſich innerlich fremd und trennten ſich ſchließlich, indem Rohlfs nach München umſiedelte. Dies geſchah 1910. Aber zwei Jahre ſpäter mußte er wieder zurück, weil er ſich in den damaligen ganz veräußerlichten Münchener Kunſtgeiſt nicht einzubürgern wußte. Es war für den Heimatloſen eine ſchwere Rückkehr; doch es blieb ihm keine Wahl, denn noch immer war ſein Leben auf nichts geſtellt und ſein Können wurde ihm von den Kunſtpäpſten nach wie vor beſtritten.

Wie es geſchah, daß dann endlich die Schickſalswende für den Altgewordenen kam, dies iſt bislang im Unklaren geblieben; hier aber mag es nun aufgedeckt werden.



Lovis Corinth. Stilleben mit Äpfeln. Bes.: Galerie Arnold, Dresden.



Chriſtian Rohlfs. Am Steinbruch bei Weimar. 1884.



Chriſtian Rohlfs. Stadtbild (Soeſt). 1916.

Das Leben würde einen Verrat an sich selber begangen haben, wenn es diesem Schaffenden und seinem Werke versagt haben würde, sich durchzusetzen und einen vollen Sieg zu erringen. Denn hier ist ein Mensch, der wie selten einer dem Daseinsgrundgesetz gemäß lebte und handelte, welches lautet: Sei fruchtbar — ; lasse alles, was in dir und an dir ist und was von dir kommt, vom Willen zur Fruchtbarkeit erfüllt sein.

Ja, Rohlfs ist gleich einer Ackerscholle: erfüllt —, fast unmäßig voll von Fruchtbarkeit —, durchpulst in allen Fasern von diesem einen und einzigen Willen zum Schaffen, Schöpfen, Erzeugen, der, solange die Geschöpfe sich zu ihm bekennen, ihnen Macht zu göttlichem Tun verleiht —, dessen Ermattung oder Nichtbefolgung aber das Verkommen und schließliche Auslöschen von Körper und Geist zur entrinnbaren Folge hat.

So unerbittlich nun, wie das Leben — diese eine und einzige Allmacht in der unendlichen Welt — den vom Willen zur Unfruchtbarkeit —, zur Zerstörung besessenen Geist der Menschen in diesen Tagen zum Auslöschen verdammt, so folgerichtig beschert er diesen Christian Rohlfs als einem der Wenigen, die sein Gesetz nicht verraten haben, diesen köstlichen Sieg: daß er im Patriarchenalter noch schaffenskräftig ist wie von den Jüngsten einer, und daß er, nun auf einmal in die Front der Jüngsten eingerückt, den Sieg für sein Schaffen erzwingt.

Hier ist also ein Ereignis von wegeweisender Bedeutung, verknüpft an den Namen Christian Rohlfs; es kann nicht hoch genug angesetzt werden. Hier geschieht in einem Menschen eine glückhafte Vollendung, vor deren Größe man sich erschüttert neigen darf, und erheben zugleich in der gewissen Zuversicht, daß noch nichts und so lange nichts verloren ist, als der Mensch den schöpferischen Willen in sich nicht untergehen läßt. —

Rohlfs wird den Hinweis auf diese Seite seiner Führerschaft vielleicht befremdet vernehmen, denn er hat doch „nur ein anständiger Mensch und guter Maler“ sein wollen. Der Ehrgeiz, so und so ein anerkannter Führer zu sein, ist ihm unter den tausend Kämpfen seines Lebens gänzlich abhanden gekommen. Er darf auch unbesorgt darum, daß er seiner Führerschaft wegen zu guter Letzt noch in Anspruch genommen werden könnte, sein ergrautes Dasein zu Ende schaffen. Die Menschen sind von falschen Führern so viel betrogen worden, daß sie vorderhand die echten mit den unechten über einen Kamm scheren. Sie wollen vom Führertum nichts mehr wissen; lieber sich selber Verhängnis sein.

* * *

Es erging Rohlfs so wie der Scholle, aus der er erwuchs; er mußte wie sie tief durchpflügt werden, damit das Zähe sich lockerte und schließlich reif wurde, reiche Frucht zu bringen. Für ihn war ein unbeirrbares Durchhalten geboten, denn er kam nicht als ein Sprößling von durchkultivierten, geistig hochstehenden Vorfahren zur Kunst, sondern eben als ein Bauernsohn, der mit dem Abc beginnen mußte und der sehr wahrscheinlich von der Akademie eine Vorstellung hatte wie von einem Heiligtum, in dem das Wissen um die Kunst nur von Auserwählten gehütet und den Schülern mitgeteilt würde. Man muß sich den jüngeren Rohlfs durchaus so naiv und fast wundergläubig vorstellen, weil doch, wenn es ihm vorher bewußt gewesen wäre, welche Bewandtnis es eigentlich mit den Akademien in den siebziger Jahren hatte, er sicherlich den Weg nach Weimar nicht gewagt hätte. Denn dort konnte ihn schlechterdings nichts anderes erwarten als Entbehrung und Hemmung jeglicher Art. Erstlingswerke zu schaffen, die bereits den Meister ankündigten; dies wäre ihm mit Gewißheit eher zwischen den vier Wänden des väterlichen Hauses als in Weimar möglich gewesen. Aber zugleich hätte dann für ihn auch die Gefahr bestanden, welcher heute so viele von den Jungen erliegen: mit dem zuerst zu beginnen, was doch schließlich erst zuletzt getan werden kann, und so sich vorschnell auszugeben.

Wie die gleichzeitig neben ihm Lernenden und Schaffenden brachte er es also in

den Weimarer Jahren auch nur dahin, tüchtige Bilder zu malen, in denen ein achtungswertes Können und ernstes Streben, nicht aber das Genie zum Durchbruche kommt. Wenn dies geschehen sollte, so mußte auch bei ihm wie bei allen Jenen, die aus der Tiefe kommen, durch irgend ein schicksalhaftes Ereignis der glimmende Funke zur Flamme geschürt werden; zur Flamme, die mächtig genug war, das ganze Wesen umzuschmelzen, und so auf jene Stufe zu bringen, deren Erlangung notwendig ist, um groß zu sein und Meisterliches schaffen zu können.

Es gab und gibt Künstler — und zu ihnen zählen die genialsten —, auf die das Leben andauernd seine härtesten Gewitter niederprasseln lassen muß, weil sie nur im titanischen Kampfe mit dämonischen Mächten zugleich das Beste von sich geben. Es gibt andere — und zu ihnen gehört Rohlfs —, die werden in eine Presse genommen, deren Druck sich langsam verstärkt, bis eines Tages — gereizt durch irgendeine Begebenheit — der Genius sich mit einem Ruck dem ihm unerträglich gewordenen Zwange entwindet.

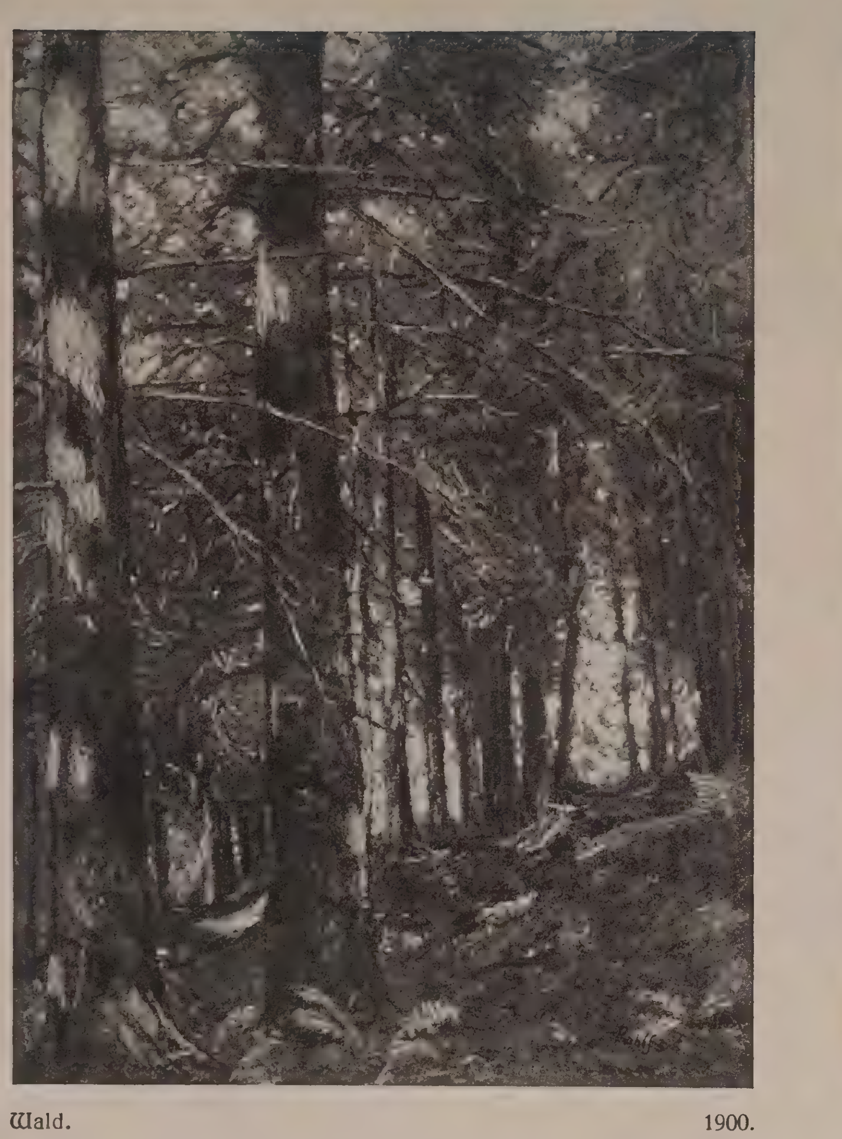
Für Rohlfs genügte das erste Sehen von ein paar Bildern des Claude Monet, um sein Temperament zu entfesseln —, ihm den eigentlichen Sinn seiner Malersendung zu enthüllen. Dies war im Jahre 1897. Von da an hört das Guthandwerkliche auf, für sein Schaffen kennzeichnend zu sein, und er beginnt um die Beherrschung der Farbe als dem Urelement der Malerei zu ringen. Nun gewinnen seine Bilder so außerordentlich an Charakter, daß er für die Weimarische Akademie schnell unmöglich wird. Der Großherzog entzieht ihm in allerhöchstem Unwillen das Freiatelier: „Solche Leute kann Ich an Meiner Akademie nicht brauchen!“ Und Rohlfs ist nunmehr bald ganz seinen eigenen Mitteln und Kräften preisgegeben.

Seine Berufung durch Osthaus, einige Jahre später — 1902 — dokumentiert bereits die Tatsache, daß man ihn auf Grund seiner neuen Art für fähig hält, dem französischen Impressionimus Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Aber er tut dies auf eine andere Weise, als es von ihm erwartet wird. Er läßt — bei der hohen Schätzung — die Franzosen Franzosen sein, löst sich völlig los von jeglicher Schule und Tradition und ist nun ganz und gar Revolutionär —, muß es sein, weil er keiner Tradition entstammt, sondern höchstens selber eine schaffen kann.

Und jetzt erst beginnt sein Tun ihm selber bedeutsam zu werden. Er merkt es endlich aus den Widersprüchen, die es findet —, an der bis zur Tollheit gehässigen Kritik, die überall an seinen Werken geübt wird, wo sie — sozusagen als Abschreckungsmittel oder als Zeichen der Gottverlassenheit eines begabten deutschen Künstlers gezeigt werden — daß er eine große, besondere Aufgabe zu erfüllen hat: die Malerei durch Befreiung von Schule und Tradition zu einem ganz neuen Ereignis zu machen.

Wie aber soll er dies durchsetzen? Wie all der Nöte Herr werden, die ihm seine endlich ganz klar vor Augen stehende Sendung noch zu überwinden aufgeben wird? Wie sich stärker erweisen als die sich nun erst recht gegen ihn erhebenden Widerstände? Er hat keine mächtigen Freunde und ist selbst zu allem anderen geschickt, als sich selber zu propagieren. Die Versuche von ein paar Anhängern, sich in Wort und Schrift für ihn einzusetzen, schlagen fehl; man geht über sie, die an ihn glauben, wie über ihn selber achselzuckend hinweg. Es scheint immer mehr, daß er als „Eigenbrödler“ und „Aneigner“, wie er genannt wird, für die Dauer verkannt bleiben soll.

Hier nun kommt ihm seine außerordentliche Produktivität entscheidend zu Hilfe und sein wundervoll klares, einfaches Menschentum wirbt für ihn. Zahllose Blätter und Bilder entstehen Tag für Tag und Jahr für Jahr in seiner engen Werkstatt im Museum Folkwang. Er beschickt unverdrossen Ausstellung um Ausstellung —, streut wie ein Sämann seine Saat geduldig aus, beschenkt jeden, der ihn durch ein wenig Freude an seinen Werken erfreut, gibt die köstlichsten Werke für geringstes Entgelt zu hunderten fort, zufrieden, wenn er davon sein Brot hat, Leinwand, Papier und Farbe. Er kann es sich leisten, als einer der Ärmsten doch auch einer der Generösesten zu sein —, er



Wald. 1900.

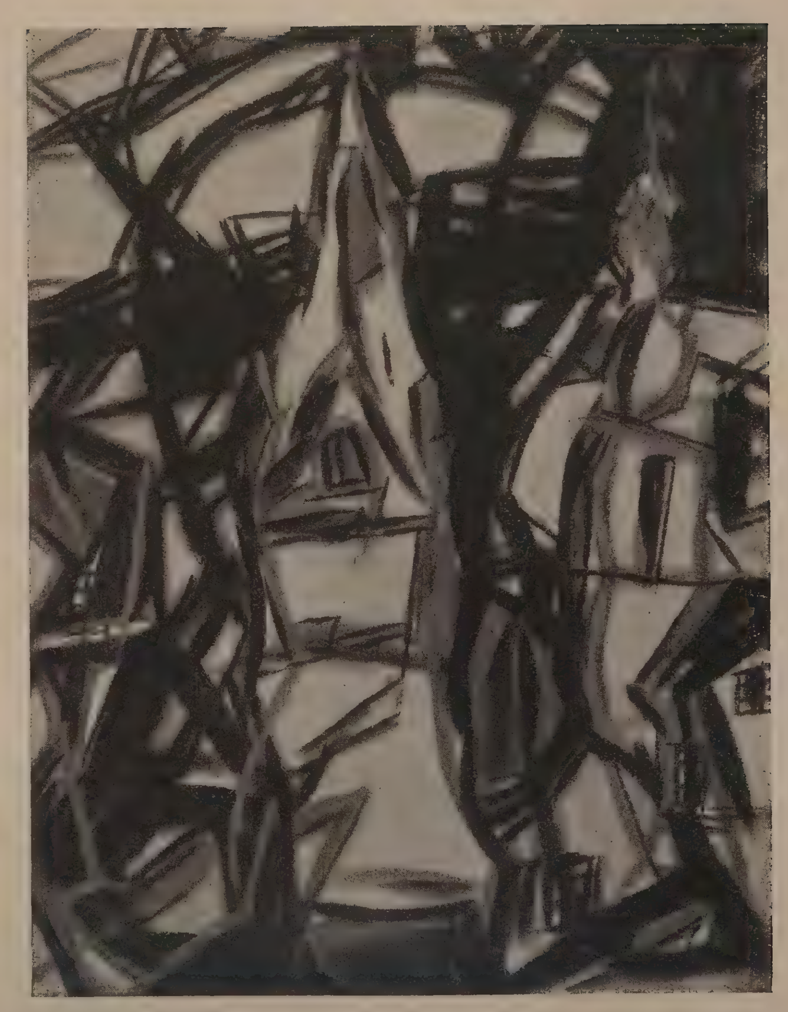


Patroklusdom in Soest. 1906.

Christian Rohlfs.



Eine Frage. 1919.



Petriturm in Soeſt. 1921.

Chriſtian Rohlfs.

kann den reichsten Besucher beschämen und mit seiner wortlosen Vornehmheit den Kennerprotzen zum Schweigen bringen. So wirbt er für sich absichtslos tagaus-tagein, jahraus-jahrein, verschwendet seine Werke und in ihnen seine Seele an die Welt, bis sie sich ihm mählich, auf so eigene, zähe und edle Weise überzeugt, zuwendet und die Meisterschaft nicht mehr ernsthaft bestreitet.

* * *

Die Zeit ist vielleicht nicht so fern, wo es als nicht zuviel gesagt gelten wird, daß die Rohlfsche Malerei den Gipfelpunkt von dem darstellt, was aus der gänzlichen Loslösung von Schule, Überlieferung und Programm entstehen konnte. Sie hat, zuerst im Geiste und dann, immer klarer hervortretend, in ihrer Erscheinung, eine ganz andere Haltung als die Malerei der Deutschen und Franzosen seiner Zeit.

Da ist die Simplizität seiner Bildmotive, die einem besonders deutlich wird, wenn man z. B. — ganz abgesehen von den deutschen — die Werke der französischen Impressionisten zum Vergleich heranzieht. Wieviel Landschaft —, welcher Aufwand bei der Komposition von Stilleben und Figurenbildern hier —, welche Knappheit bei Rohlfs! So ganz absichtslos, wie der Bauer das Stück Erde gestaltet, auf dem er ackert und haust, verfährt er beim Bildaufbau. Man trägt ihm ein paar Blumen ins Haus, und so, wie sie ihm hingestellt werden, verhilft er ihnen in seinen Aquarellen zu dauernderem, vergeistigtem Blühen. Seine körperliche Schwerbeweglichkeit hindert ihn daran, in der Landschaft auf „schöne Motive" Jagd zu machen. Er bringt auf die Leinwand, was in erreichbarster Nähe ist und schafft aus dem Dürftigsten ein vollgültiges Bild; oder eine Reise irgendwohin erfüllt ihn mit einer Fülle von Landschaftsgesichten, die dann später im Atelier farbig aufglühen. In den Jahren um die Jahrhundertwende sind es noch die impressionistischen Probleme, durch deren Lösung hindurch er zum Bilde vorstößt; man findet ihn derzeit den Sommer über hauptsächlich in der Gegend von Weimar und in Soest, später mehr in Oberbayern. Aber er arbeitet sich wie von der Akademie so auch von der impressionistischen Programmatik frei und gewinnt intuitiv immer mehr die Einsicht, daß die Natur ringsum mit allen ihren Geschöpfen ein einziges gewaltiges Lichtgebilde ist, welches des Künstlers Auge aus sich heraus in die Welt hinein projiziert, und daß die Farbigkeit dieses Lichtgebildes nirgendwo anders ihren Ursprung hat, als in der Seele des Schaffenden.

Diese Einsicht — er hat sie nie in Worten, aber immer prägnanter in seinen Werken ausgesprochen — macht Rohlfs ganz selbständig, bringt ihm die Meisterschaft. In ihr liegt die Besonderheit seiner Malerei begründet. Er hat sich nun zum souveränen, schöpferischen Gestalter einer Lichtwelt — der Rohlfsschen Lichtwelt — erhoben und läßt sie in tausend farbigen Gebilden aufsprühen, aufglühen, aufjubeln. Die Farbe, bis dahin in der Malerei ein dienendes Mittel zur koloristischen Weitergestaltung von Formen, Ideen, Gesichten, wird durch Rohlfs zur absoluten Herrscherin erhoben, die von sich aus die Ideen, Formen, Vorstellungen erschafft. Es kann nun keine Idee, kein Erlebnis mehr Bild werden, bis die Einordnung in die Gesetze der Farbe geschehen ist. Man vergleiche, um dies ganz verstehen zu lernen, die Soester Bilder (um 1904—1907), mit denen, die etwa zehn Jahre später zu entstehen begannen: in jenen noch immer die Farbe dienend zur Weitergestaltung gesehener Dinge —, zur Lösung noch nicht überwundener Probleme —, in diesen die Farbe über die Formen, Ideen, Probleme durchaus gebietend, mitunter sie fast überbietend, fast zersprengend, so daß der Meister sie oft durch mächtige Gegenaktion: starken Kontur, kräftige Gegenfarbe, ins Begrenzte, Geformte zurückzwingen muß.

Die Werke, in denen dies Ereignis wurde, sind Rohlfs stärkste, ureigenste Leistungen; sie sind Malereien — Lichtgebilde — in reinster Ausprägung. Sie sind auch Gipfel-

punkt des malerisch Möglichen; es gibt auf diesem Wege kein eigentliches Weiter mehr, sondern nur die Möglichkeit zur Vertiefung, Durchbildung und Anwendung des zum ersten Male praktisch Erkannten auf den verschiedenen Gebieten der Malerei. Hiermit ist Rohlfs gekennzeichnet einesteils als Beender und andernteils als Eröffner einer malerischen Epoche, als Traditionsüberwinder und Tradtionsbegründer. Man wird, wenn es einmal einen Gesamtüberblick über sein Lebenswerk zu schaffen gilt, nur zur Klarstellung seiner Bedeutung gelangen können, wenn man den Weg weiter verfolgt, der hier in Kürze vorgezeigt wurde. Wollte man Rohlfs nicht so einschätzen, so würde man sich bald dazu genötigt sehen, in diesem Maler und seinem Werke lediglich eine Episode von möglicherweise gar nur anekdotischer Bedeutung festzustellen. Ein kurzer Blick aber nur über sein Leben und Schaffen läßt solche Wertung als absurd erscheinen. —

Neben dem reinen Maler lebt in Christian Rohlfs noch der Erzähler und Fabulierer. Von expressionistischer Ernsthaftigkeit bis zu derb-groteskem Humor reicht hier die Skala. Das Bäuerische erweist sich noch in ihm lebendig; seine erdige Welterfassung macht in Bildern, Aquarellen, graphischen Blättern bucklige Sprünge. Seine Graphik ist ein hier nicht zu erschöpfendes Kapitel. Es existieren zahllose Platten — Linoleum, Holz — mit zumeist nur wenigen Abzügen, die fast durchweg mit frei hineingebrachter Farbe zu Originalen weitergestaltet werden. (Hier wird sie lediglich als koloristisches Mittel benutzt!) Der Druck geschieht mit so primitivem Handwerkszeug, wie es nur ein Rohlfs sich ausdenken kann. Vielen Blättern ist ein bis zur Einfältigkeit eindeutiger Ausdruck eigen —, viele sind voll von höchstkultiviertem, differenziertestem Geist.

Zu guter Letzt wurde dem Siebzigjährigen noch das Glück zuteil, daß sich die Frau zu seinem oft bis zur Einsiedelei einsamen Leben gesellte. Durch manche von seinen Werken geht ein Ahnen davon, wie seinem Dasein neben vielem auch dies zu lange mangelte: von liebender Fürsorge umgeben zu sein. Nun kann er, von der sorgenden Treue des Weibes und von der verehrenden Liebe der Freunde seines Menschentumes und seines Schaffens umgeben, dieses aus tiefsten Bitternissen zu höchster Erfüllung emporgeschaffene Dasein zu Ende schreiten —, ein stärkster Zeuge dafür, daß wir Menschen uns nur ganz —, ohne Vorbehalt zum schöpferischen Leben als der einen und einzigen Allmacht bekennen lernen müssen, um aller Leiden, Ungewißheiten und Unvollkommenheiten Herr und Meister zu werden.



Zeichnung in chinesischer Tusche.



Frauenkopf. Schnitt. 1918.



Der verlorene Sohn. Übermalter Holzschnitt. 1922.

Christian Rohlfs.



Hans Thoma. Landschaft bei Viterbo.

Bes.: Carl Nicolai, Berlin.

Hans Thomas Landschaft bei Viterbo

Mit einer Tafel — *Von GEORG BIERMANN*

Wie sehr Kunstgeschichte einen ständig in Fluß befindlichen Prozeß der Urteilsrevision darstellt, beweist vielleicht am schlagendsten der Fall Thoma. Wie anders erscheint uns heute dieser Patriarch der neuen deutschen Malerei, als noch vor etwa zehn Jahren. Damals wurde er als Symbol deutschen Wesens gefeiert, als der Malerpoet von Leuten propagiert, die ohne Literatur Kunst überhaupt nicht verstehen. Heute dagegen zeigt es sich, daß all das, was man dem schlichten Schwarzwaldsohn angedichtet, mit seiner Malerei nur mittelbar im Zusammenhang steht, ja es wird immer mehr offenbar, daß all die Dinge, auf die sich die lauten Lobgesänge von damals vornehmlich bezogen, keineswegs die Meisterstücke in diesem schaffensreichen Leben bedeuten, und daß die Epoche des „Philosophen" und „Klassizisten" Thoma in dem Werk des Meisters gegenüber soviel reineren Schöpfungen eine durchaus untergeordnete Rolle spielt. Denn Thomas Größe — so will sie uns jetzt erscheinen — liegt nicht in der Reflexion des dichterischen Geistes, noch weniger in all dem Sentimentalischen, das deutsche Gemüter schlechthin bewegt, sondern in der reinen und großen Unbefangenheit, mit der er Gottes Natur, und in dieser die deutsche Landschaft an erster Stelle, aus dem Spiegel seiner Seele heraus dem Betrachter offenbart hat. Das Höchste seiner Kunst ist und bleibt dieser Blick des Künstlers, der von innen her die Landschaft, die Blumen, jedes Stück sichtbaren Seins umfängt und so, wie nur dieser Künstler zu sehen vermag, dem Auge des anderen durch sein Werk zurückgibt. Hier aber ist auch der Punkt, durch den sich dieses Künstlers Werk mit dem der großen Altdeutschen vom Typ eines Altdorfer, Baldung u. a. unmittelbar berührt, wo er, einbezogen in den Gesamtablauf deutscher Kunst, durch innere Größe als unvergänglich erscheint. Werten wir aber das Schaffen Thomas solchermaßen, dann bekennen wir uns zugleich zu jener historischen Gerechtigkeit, die unabhängig von dem Geschmackswandel der Zeit bestehen muß. Dann gilt seinen Bildern gegenüber weder die Beurteilung im Sinne eines engen nationalistischen Dogmas noch im Geiste einer neuen Jugend, die mit anderen Mitteln arbeitet und der Welt gegenüber ein von dem Thomaschen Ideal verschiedenen Standpunkt einnehmen zu müssen wähnt.

Was dieser Altmeister der Malerei gewollt und gleichmäßig gekonnt hat, zeigen vor allem die Bilder der frühen Zeit, die sein Verhältnis zumal zur Landschaft auch für die nachfolgenden Jahrzehnte grundlegend offenbaren. Wäre es noch nötig, das durchaus esoterische Gefühl zu beweisen, das Thoma mit der Natur verbindet, dann brauchte man in der Tat nur all die Werke zusammenzustellen, die dieser deutsche Landschafter auf seinen Reisen in Italien geschaffen hat, deren erste er 1874/75 unternahm. Dinge von höchster Feinnervigkeit des Empfindens und einem malerischen Duft sondergleichen, der alles weit übertrifft, was vor ihm ähnlich so manche römische Maler deutscher Nation geschaffen haben. Eines dieser Bilder, das gerade als ein Hauptwerk des Jahres 1875 im Gesamtrahmen Thomascher Kunst mit an erster Stelle steht, ist die hier veröffentlichte Landschaft bei Viterbo, die die Erinnerung an das romantische Felsennest Bagagna festhält, das der Künstler bei seinem mehrtägigen Aufenthalt in Viterbo kennenlernte. Ein Stück Italien, gesehen mit den Augen eines Deutschen, das Thoma dem scheidenden Tag abgelauscht hat, um es mit den Mitteln seiner Palette, die hier von höchster Dünnflüssigkeit ist und stellenweise nur die Untermalung gelten läßt, und ergriffen von dem geheimnisvoll aufgetauchten Wunder mit einem Gefühl für das innere Wesen dieser Gotteswelt zu gestalten, ähnlich wie es ein anderer großer Maler des 19. Jahrhunderts an der gleichen Stelle getan, jener Corot d'Italie, an den man unwillkürlich vor dieser Landschaft bei Viterbo denken möchte.

Georg Kars

Von MAURICE RAYNAL | Mit 14 Abbbildungen auf sieben Tafeln

Zu leicht vergessen die Menschen den Gedanken eines großen Geistes, der scheinbar nur geringen Einfluß auf sie hat, den man aber manchmal lebendig, sowohl im Temperament des einzelnen als auch in seinen Taten mit Genugtuung wiedererkennt. Mit geheimer Freude findet man ihn dann in sich selbst unter den unumstößlichen Wahrheiten wieder und er bestätigt sich an den Begriffen, die man fast als irrtümlich zu entdecken fürchtete, zumal sie in die Praxis übersetzt, selten sind und ihr tieferer Sinn dem Geiste einer Epoche fremd erscheint, die sich lieber mit verstandesmäßigen, auf die Vernunft gestützten Erwägungen zufrieden gibt.

Rivarol hat diesem seltsamen Zweifel mit folgenden Worten Ausdruck gegeben: „Das Wesen, das nur der Empfindung lebt, hat noch nicht zu denken gelernt, aber das Wesen, das denkt, empfindet immer."

Unsere Epoche scheint sich im Hinblick auf die malerische Entwicklung ganz besonders auf den ersten Teil dieses Geständnisses eingestellt zu haben, und zwar in einem doppelten Sinn. Zu diesem Punkt müßte man einige Erklärungen geben, bevor man aufzeigen kann, wie die Kunst, die wir als die am meisten vollendete, ähnlich derjenigen eines Kars, anzusprechen berechtigt sind, in der Empfindung immer einen Rest geistiger Arbeit in uns zurückläßt.

Es sagt durchaus nichts gegen die Persönlichkeit, wenn man annimmt, daß der Zwang des eigenen Temperamentes in seiner Unmittelbarkeit nicht auch den Keim einer Originalität notwendigerweise verraten würde. Aber heute leben viele Künstler ausschließlich der Empfindung ohne zu denken, und andere ebenso zahlreiche denken nur, ohne etwas zu empfinden. Das Ergebnis ist in beiden Fällen, daß die Werke nicht originell, aber meist höchst unvollkommen sind. Diejenigen, die aus dem Gedanklichen heraus schaffen, klammern sich fast ausnahmslos an die tote Formel, aber sehen nicht den Geist der Dinge. Immer befangen in den rein verstandesmäßigen Reflexionen, geht ihr Denken über das Gefühl hinweg, soweit, daß es für das eigentliche Talent keinen Ausweg mehr gibt, was sie unfehlbar durch ihre geistige Erschlaffung und die Raisonnements ihres Verstandes verraten müssen. Vor solcher Gedankenmalerei erleben wir dann ein für allemal das Geschwätz von den gegebenen Mitteln, die ganz allgemein und ohne jede besondere Vorliebe entborgt werden. Dies ist die Formel der neuklassischen Kunst, die sich jede Epoche des Niedergangs zu eigen macht. Solange diese besteht, darf man in der Blutleere solcher Produktion, die sich offiziell vor dem Werk vergangener Meister verbeugt, ein Zeichen reiner verstandesmäßiger Kunst erkennen und es braucht nicht noch besonders betont zu werden, daß solches Schaffen nicht aus der reinen Empfindung als Mittel der Expression schöpft, sondern lediglich auf Grund technischer Gegebenheiten eine Vorstellung vermitteln will.

Die christliche Symbolik lehrt, daß dem Kruzifix gemäß das Haupt Gottvater anruft, der sinnliche Leib den Sohn, die Brust als Sitz des Herzens und der Lunge aber den Geist. Heute sollte der Künstler, durchaus lyrisch gestimmt, ausschließlich mit dem Herzen denken; d. h. das Herz, allein zwischen der Vernunft und den sinnlichen Trieben gelegen, ist der wichtigste Faktor der künstlerischen Erziehung und als solcher berufen, gleichmäßig die Vernunft wie die Sinnlichkeit zu beraten, im Sinne des reinen wundervollen Gefühles, das die wahre Aufgabe der Kunst bedeutet.

Umgekehrt ist im Sinne Rivarols jene Malerei, die nur aus dem Gefühl schöpft und deshalb die höhere Idee noch nicht erfaßt hat, sondern sich ohne Reflexion den Dingen hingibt, ausschließlich der sinnlichen Welt untertan.

In diesem Sinne eröffnet sie nur sehr kurze Perspektiven und muß, was nicht wundernehmen kann, bald sterben. Zweifellos darf man dem Überwiegen des rein Gedank-



Georg Kars. Auf der Bühne. 1911.



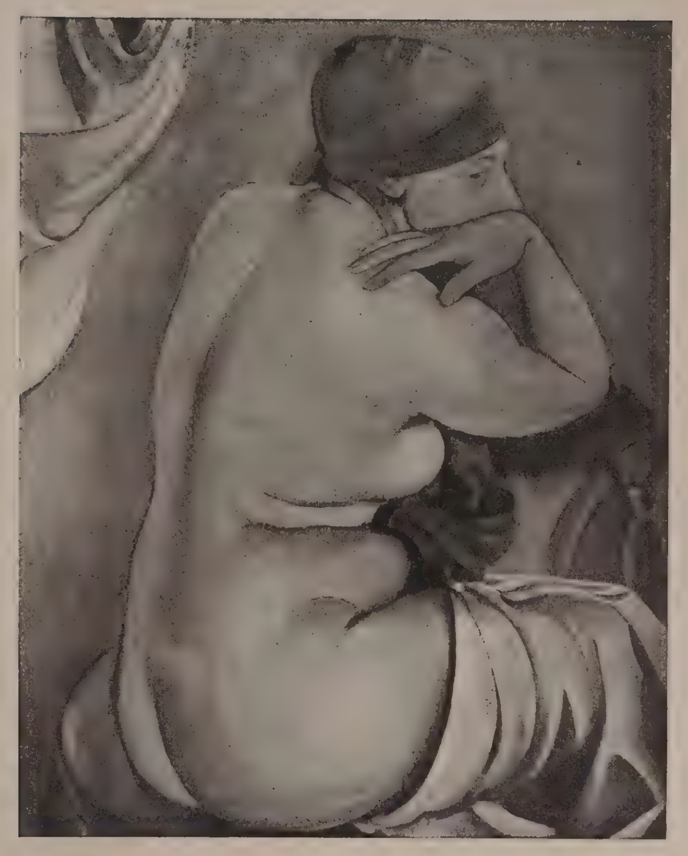
Georg Kars. St. Tropez. 1910.
Paris, Collection Paul Poiret.



Georg Kars. Zitronenpackerinnen. 1912.



Georg Kars. In Mallorca. 1912.
Bes.: B. Köhler, Jena.



Georg Kars. Akt mit Turban. 1920.



Georg Kars. Akt im Freien. 1921.
München, Galerie Goltz.

Stilleben mit Roſenranke.



Georg Kars.


Stilleben mit Fiſchen. 1920.

lichen nicht jene Vorherrschaft zugestehen, wie es der Kubismus getan hat, denn an sich ist die Reflexion der Kunst nicht fremd wie die Praxis der Akademiker; im Gegenteil muß sich der Gedanke auf die Form und die Farben übertragen, wenn ihm der wahre Maler folgt. Heute gestehen die Sensualisten wie es die Übertreibungen der „Fauves“ unzweideutig dartun, dem Reflektiven in der Kunst überhaupt keine Existenzberechtigung mehr zu. Sie denken, wenn man so sagen will, ausschließlich in Farben, aber vergessen die gedankliche Disziplin der Form, d. h. die vollendete plastische Einheit der Idee. Man könnte uns sagen, daß die geringe Beachtung, die sie der rein verstandesmäßigen Konzeption in ihrem Werk entgegenbringen, aus einer gewissen anarchistischen Ideologie entspringt, die ein Zuviel von Freiheit ihren Sinnen vermittelte. Andererseits geht unsere Ansicht weit ab von der eines Ferrari, der behauptete, daß man erst in seiner Vorstellung vollständig die Komposition vor Augen haben müsse, bevor man nach der Natur einen Pinselstrich machen dürfe.

Die Kunst von Georg Kars belegt ausgezeichnet das Wort eines Rivarol, daß das Wesen, das denkt, immer auch fühlt. In seinem Werk überzeugt zuerst die hohe Intelligenz. Man empfindet deutlich, daß er die Alten studiert hat und jene unvergängliche Wahrheit der Kunstgeschichte, um ihnen den wirklichen Sinn aller Ästhetik und plastischen Gestaltung zu entnehmen, nicht im Sinne einer Nachahmung, sondern um diese fundamentalen Beispiele seiner eigenen Imagination zu vermählen. Er sieht diese Vorbilder nicht im Sinne einer toten Formel, sondern durchaus geistig. Er nähert sich ihnen, wie es die großen Dichter tun, wenn sie ein Gemälde schaffen; er wird niemals sagen: „Die Nacht ist schwarz, wie dies oder jenes Objekt“, sondern nach dem Beispiel von Mallarmé: „Die Nacht ist finster wie ein schwarzer Kater“. D. h. die von ihm offenbarte große Form seiner Gemälde, zumal seiner Akte, wird sich nie an veraltete und einfach gegebene Vorbilder anlehnen, sondern er gibt ein Neues, das er zur Wirklichkeit verdichtet, den sinnfälligen Eindruck formalen Seins, der sich in seinem Geiste realisierte und zwar in einem Geiste, der in lyrischer Plastizität die volle Kraft der Imagination zurückstrahlt.

So bewundert man vor allem an seinen Figuren das Verlangen nach Haltung, die trotz sinnlichster Grazie oder einer durchaus menschlichen Kraft der Gebärde immer der Gesamtkomposition unterliegt und eine bemerkenswerte Geschmeidigkeit im Rahmen des plastischen Aufbaus hat, der durch eine gemäßigte Empfindsamkeit überzeugt. Niemals vergißt Kars mit dem Grafen Caylus, daß „die Komposition die Poesie der Malerei ist“. Und in diesem Sinne knüpft sein plastisches Denken die Beziehung zwischen der Formgebundenheit seiner Gestalten und jener zweidimensionalen Fläche, auf der er sie verteilt. Niemals übersieht Georg Kars die zwiefache Aufgabe, die ein Gemälde zu erfüllen hat. Die Besonderheiten des von ihm geschaffenen Sujets, d. h. die Entwicklung des Gesamtaufbaus der Masse und der ihr gemäßen Linienführung und daneben den Parallelismus der vier Umgrenzungen seiner Leinwand, die gewissermaßen das Werk halten, es im Auf und Ab begleiten und festigen. Hier muß angemerkt werden, wie Kars es beinahe mühelos fertigbringt, den Teilen seiner Bilder das innere Gleichgewicht zu geben, indem er in erstaunlicher Weise den kühnen Schwung gewisser Linien, der und jener Ballung das letzte Gleichmaß entgegenstellt. Nirgends wird der Rahmen durch eine Kühnheit gesprengt. Diese Tatsache ist Ausfluß seiner Klugheit und seines plastischen Gefühls, und so zeigt sich Kars immer maßvoll im Sinne eines Mechanismus seiner Linienführung, dessen Funktion einem verborgen bleibt. Aus diesem Grunde kennt das Oeuvre von Kars weder künstlich Gewolltes, noch erscheint es geziert. Bester Beweis innerer Disziplin und des gesundesten Gefühls für die Form, das man sich denken kann.

Im wahren Sinne des Wortes ist Kars künstlerisch ein sinnlicher Schöpfer. Für ihn ist Malerei nichts als Malerei, und dies, weil er zutiefst über den Sinn seiner Kunst nachgedacht hat. Sein Werk ist gleich groß als Malerei wie als Komposition. Weit

entfernt von den anderen, die glauben, daß allein die Orgie der Farben Beweis eines malerischen Temperamentes sei, liebt er die einfachsten Töne, manchmal sogar die gleichmäßigsten Klänge, durch die er seinem Werk alle nur denkbaren und vorstellbaren Variationen vermittelt. Ähnlich wie in seinen Zeichnungen weniger das rein geschmackliche Moment als vielmehr ein innerer Rhythmus die Aufmerksamkeit gefangen nimmt, so gibt es auf seinen Gemälden eine Vielheit von Tönen und Valeurs, die nicht dem erlernbaren Kanon elementarer Gesetze entspringen, sondern Ergebnis eines Assoziationsvermögens sind, das aus dem Gegensatz der Farben und Nuancierungen letzte Solidität und unschätzbaren Reichtum entnimmt. Das Feuer des Malers, der fühlt, aber auch nachdenkt, sorgt dafür, daß es der Palette eines Kars niemals an Abwechslung fehlt. Indes läßt ebenso das künstlerische Unterscheidungsvermögen eines Kars einen Klangton, ein Thema, wie es ein Musiker tut, aufgreifen. Aber weil es durch eine seltene Sensibilität getragen ist, vollführt er mit seinem malerischen Instrument die reichsten Variationen; aufwühlend und oftmals spielerisch zugleich, offenbaren sie jene Geheimnisse seiner Kräfte, die in seiner physischen Natur verschlossen sind.

Im Oeuvre eines Kars gibt es darum einen vollkommenen Ausgleich zwischen dem inneren Rhythmus seiner Zeichnung und seines Kolorits. Daher kommt es, daß seine Akte, seine Bildnisse, seine Landschaften und seine Stilleben eine Ausgeglichenheit besitzen, die seine Werke zu dem denkbar Vollkommensten stempeln. Ist es nicht seltsam, daß man bei aller Originalität des Künstlers solche Qualitäten so selten bei anderen findet! Das kommt daher, weil in dem Werk von Kars dieser Zusammenklang eines erhebenden, formstarken, geschmeidigen und so lebendigen Lyrismus Hand in Hand geht mit einem tiefen, malerischen Gefühl und dies einen der gelungensten Versuche in der Domäne des Klassizismus darstellt. Georg Kars ist in der Tat der Künstler, der mit dem Gefühl den Gedanken hat und deshalb eine der reinsten Definitionen des Klassizismus verkörpert. (Deutsch von G. Biermann.)



Otto Müller. Federzeichnung.



Porträt Frau Kars. 1921. Wien, Staatsgalerie.



Porträt Frl. B. 1920. Paris, Sammlung Adolph Basler.

Georg Kars.



Nach dem Bade. 1922.
Paris, Sammlung Girardin.



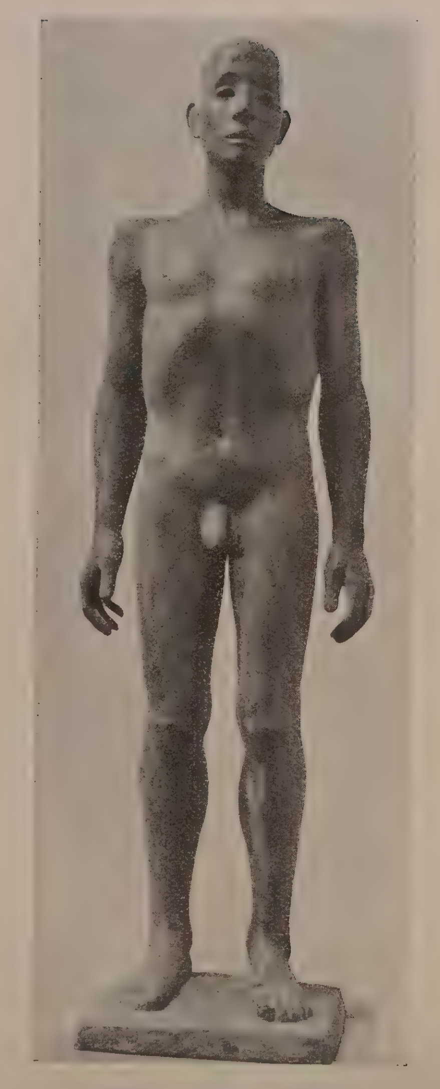
Georg Kars.



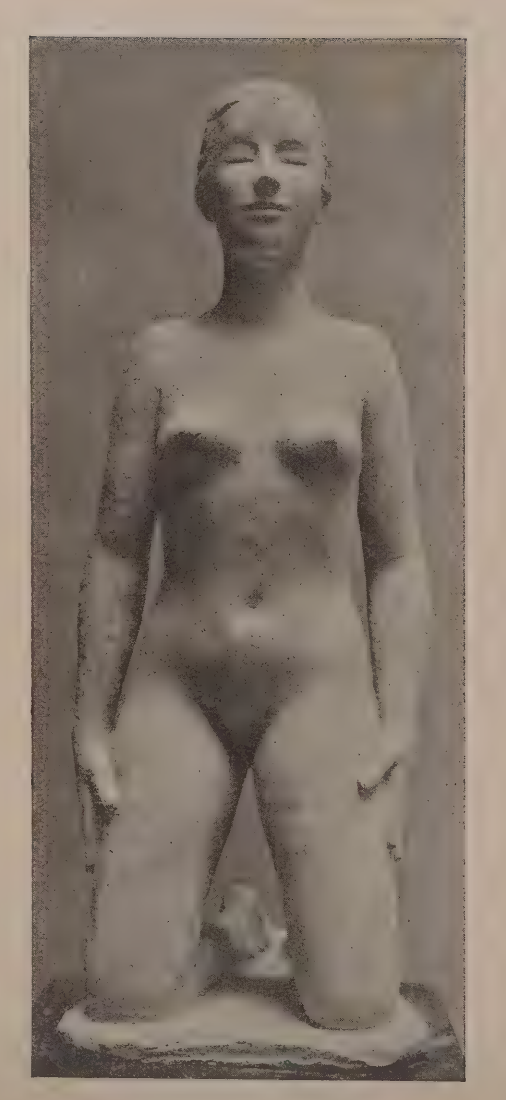
Akt. 1922.



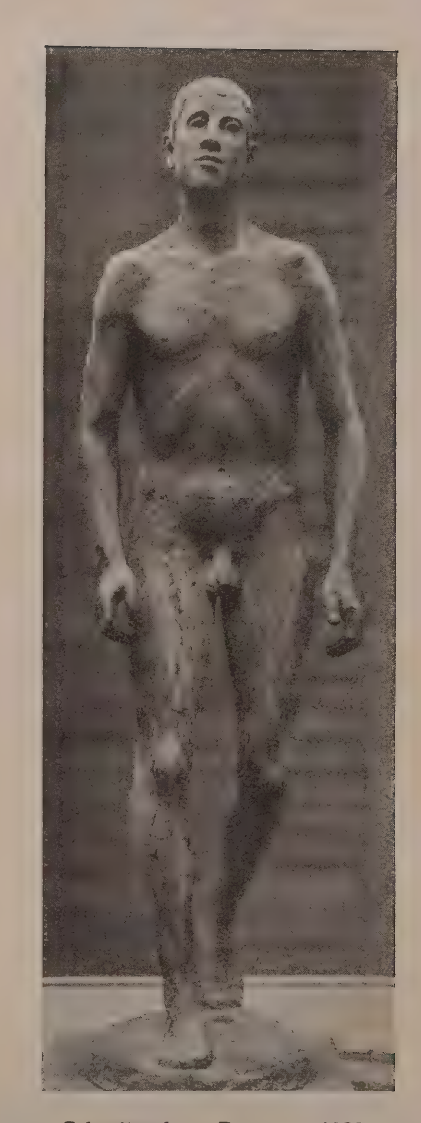
Zeichnung. 1923. Georg Kars. Zeichnung. 1923.



Mann. Bronze. 1917/18.
Kunsthalle, Hamburg.



Kniende. Stein. 1920.
Münster, Privatbesitz.



Schreitender. Bronze. 1920.
Bes.: Prof. Dr. Flechtheim, Berlin.

Plastiken von Ernesto de Fiori.

Ernesto de Fiori

Von W. v. ALTEN | Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Fioris Kunst entwickelt sich in schöner und seltener Folgerichtigkeit. 1911 wurde er in Paris vom Maler, der bei Greiner in Rom gelernt und später unter dem Eindrucke Hodlers gestanden hatte, zum Bildhauer. Von Haller beraten, offenen Auges für Maillol, entstand die Terrakotta „Der Kauernde“ und kurz danach „Der Leidende“, ein Jüngling mit schmerzlicher Geste. Der leidende Ausdruck, die so beliebte „Gotik“ der Empfindung, die sich mit einer summarischen Formbehandlung verbindet, mit einem Worte „das Expressionistische“ dieser Figur verschafften ihr damals einen raschen, etwas billigen Erfolg. Dem Künstler selbst hatte sich dieses Ausdruckselement wie von selbst aus dem plastischen Problem der Verschiebung der Formen, aus dem Körpergefühl, das ihm in einer ganz unmittelbaren und ursprünglichen Stärke eigen ist, ergeben. Fiori wird Stehen und Liegen, Schreiten, Knien und Sich-drehen zum zwingenden Erlebnis seiner eigenen Körperlichkeit, daß er im Kunstwerk aus sich heraus projeziert. Seine Figuren sind nie verhinderte Reliefs. Auch stehen sie nicht in einer, wenn auch nur gedachten, Architekturverbindung. Sie sind selbständige und reine Rundfiguren wie die der Antike es waren, Leben, Sinn und Maß in ihrer eigenen Körperlichkeit tragend, keiner Ergänzung bedürftig, auch nicht der malerischen des Spiels von Licht und Schatten.

Für Fioris eminent ethische mit fanatischer Energie die eigenen Ziele, und nur diese, verfolgende Persönlichkeit hat es wohl die Gefahr sich mit der Anerkennung zu begnügen, die dem Stil des „Leidenden“ allgemein — verdächtig allgemein — gezollt wurde, nicht gegeben. Jedes seiner späteren Werke geht über das vorhergehende, durch das es bedingt wird, und dessen Bedingtheit es zeigt, ohne doch seinen Eigenwert zu vernichten, in der Problemstellung ebenso wie in der Qualität hinaus. Jedes ist ein Beweis von Gewissen, eine künstlerische Notwendigkeit.

Die Reduzierung der Form auf das Wesentliche, das formal Ausschlaggebende, auf ihren kubischen Gehalt, wird für Fiori zunächst das Problem. Bei dem 1912 entstandenen „Anastasius“, oder der wie eine Spirale sich drehenden „Ursula“ desselben Jahres, oder bei dem „Tänzer“ von 1914 bleibt, trotz der Behandlung der Formen als Einzelkuben, der organische Gesamtzusammenhang des Körpers gewahrt, und die äußere Schematisierung durchströmt inneres Leben. Gerade von diesen „kubistischen“ Figuren, scheinbar akademisch-nüchternen Gebilden, geht ein starker sinnlicher Reiz aus.

Krieg und Kriegserlebnisse bedeuten nur eine äußerliche Hemmung von Fioris Entwicklung. Schon 1917 war es ihm wieder möglich, zu arbeiten. Nach einer etwas matten „Badenden“ entstehen Figuren, die Endgültiges bedeuten, nicht mehr als Vorstufen, wenn auch interessante, gewertet werden müssen. „Der Mann“, wie gemauert dastehend in der Architektur seiner mächtigen wagerechten Schultern, hoch aufatmend, wie ein der Tiefe enttauchender Schwimmer, voll knappen gespannten Ausdruckes. Abstrakte Form ist hier in Leben, in das höhere Leben der Kunst verwandelt. Weniger monumental, naturnäher ist der „Jüngling“, ein erschütternder, nicht nur äußerlich nackter Adam, voll starken Ausdruckes, der gebändigt die Form schwingen, aber nicht zerbrechen läßt.

Von blumenhafter, rührender Anmut, mit einem ganz unmittelbaren Gefühl für den plastischen Tastreiz weiblicher Formenrundheit gestaltet, ist die „Suchende“ von 1918. In ihr, wie in allen Schöpfungen der Jahre 1917 bis 1918, lebt etwas von der erstmenschlichen Stimmung des „age d'airain“ Rodins.

Eine mehr prinzipielle Auseinandersetzung mit der Form bedeutet dann wieder das Mädchen von 1919, dem als schöne Früchte die beiden stehenden Frauen, die 1920 vollendet wurden, folgen. Es sind ruhige Daseinsfiguren. Von einer herben Wachheit,

ſehr gelöſt, ſehr frei bei aller äußeren Gebundenheit die eine, die heute in der Bremer Kunſthalle ſteht, archaiſch-blockhaft, voll helleniſcher Schönheit, die andere, die mit geſchloſſenen Augen dem Leben entgegen zu blühen ſcheint. In dieſen beiden Frauen, ebenſo wie in der verwandten Figur der „Knienden“ von 20, ſpürt man beſonders eindringlich die Energie der Fioriſchen Form, die nicht in ihr ſelbſt ſich erſchöpft, ſondern durch die Form hindurchzuſtrahlen ſcheint und ſchwingendes, entmaterialiſiertes Leben um und über den Dingen erzeugt.

Der „Schreitende Jüngling“ von 20 iſt wie eine Dispoſition und Fingerübung für den „Großen Schreitenden“ von 21, der aber nicht nur in der Verlebendigung, ſondern auch in der vollkommenen Überwindung des Blockes weit über ſeine Vorſtufe hinausgeht. Der „Große Schreitende“, der 1921 in der großen Berliner Kunſtausſtellung ſtand, iſt die beſte aller neueren Gehfiguren, trotz Rodin, trotz ſeines Täufers, trotz ſeines „L'homme qui marche“. Der ganze Körper iſt Schreiten, alle ſeine Teile ſtraffen ſich in demſelben Impulſe. Nicht die Spannung dieſer oder jener Muskel, nicht die Stellung dieſes oder jenes Gliedes gibt uns dieſen zwingenden Eindruck des Schreitens, ſondern die konzentrierte Energie der einheitlich bewegten Maſſen ſtrömt uns unmittelbar, man möchte meinen ohne die optiſche Vermittlung durch das Auge, zu. Das Werk iſt in jene vergeiſtigte Sphäre erhoben, in der die große Kunſt beginnt. Voll höchſter Aktivität und individuellſten Lebens, iſt ſie doch von einer erhabenen Ruhe, die es erlauben würde, ſie auf ſchöngeformter Hügelkuppe unter die blaue Wölbung helleniſchen Himmels zu ſtellen.

Charakteriſtiſch für Fiori, daß neben dieſem gewaltigen Wurfe eine leichte Paraphraſe desſelben Themas entſtand; ein kleiner und ſehr charmanter „Schreitender“.

In ſtürmiſchem Tempo geht Fioris Entwicklung weiter. Er iſt überreich an plaſtiſcher Vorſtellung. Was bei ſeinen erſten Werken bedenklich machen konnte, eine gewiſſe ſehr kultivierte, ſehr intelligente Frühreife, die ein nicht allzu umfangreiches Maß ſchöpferiſcher Urkräfte fürchten ließ, erweiſt ſich als kluge und energiſch durchgeführte Bändigung eines üppig quellenden Geſtaltungstriebes. Eine „Schreitende Frau“, kurz nach dem „Jüngling“ entſtanden, hat die ganze ſaftige Fülle des Lebens. Jede formaliſtiſche Bindung ſcheint abgeſtreift, wie von Innen heraus modelliert wölbt ſich der Dom des Bauches, ſchwellen die ſtrotzenden Brüſte. Mächtige Formen kommen uns drohend wie ein Alpdruck entgegen. Von den gewaltigen Schenkeln und den quellenden Brüſten ſcheint etwas wie ein Wildgeruch auszugehen. Der Kopf, verſonnen ſchwimmend in animaliſcher Luſt des Seins und in der ſtarken und wohligen Bewegung der Glieder. Hier iſt etwas von dem erſten Weiberlebnis geſtaltet, von dem Erſchreckenden, das dieſes andere Weſen mit ſeiner naturnahen, unheimlichen Vitalität auslöſt.

Ein ganz neues Problem hat Fiori mit dieſer Figur aufgenommen. Man kann keinen Bildhauernamen vergleichend heranziehen. Statt deſſen denkt man vielleicht an Courbet, obwohl die geſpannte Energie Fioriſcher Geſtaltung es verbietet, länger als einen Augenblick bei dieſem Vergleiche ſtehenzubleiben. Überhaupt iſt es erſtaunlich, wie wenig Fiori von anderen Künſtlern der Gegenwart oder auch der Vergangenheit beeinflußt iſt. Und doch hat er Tradition. Aber ſie iſt etwas Unbewußtes, Selbſtverſtändliches.

Fioris Plaſtik iſt ein Beweis dafür, daß es um Kunſt zu machen nicht darauf ankommt möglichſt viel Natur aus dem Kunſtwerk zu vertreiben, ſondern ſo viel Natur als eben möglich hineinzuretten. Kunſt verlangt Auseinanderſetzung mit der Natur. Und die iſt nicht dadurch zu erreichen, daß ſie negiert wird — das wäre Kaſtratenweisheit —, ſondern dadurch, daß ſie mit all ihrem Blut, Duft und Süße in Kunſt verwandelt wird, und ſo geklärt und befreit in ewiger Göttlichkeit ſtrahlt.



Dicke Frau. 1921.

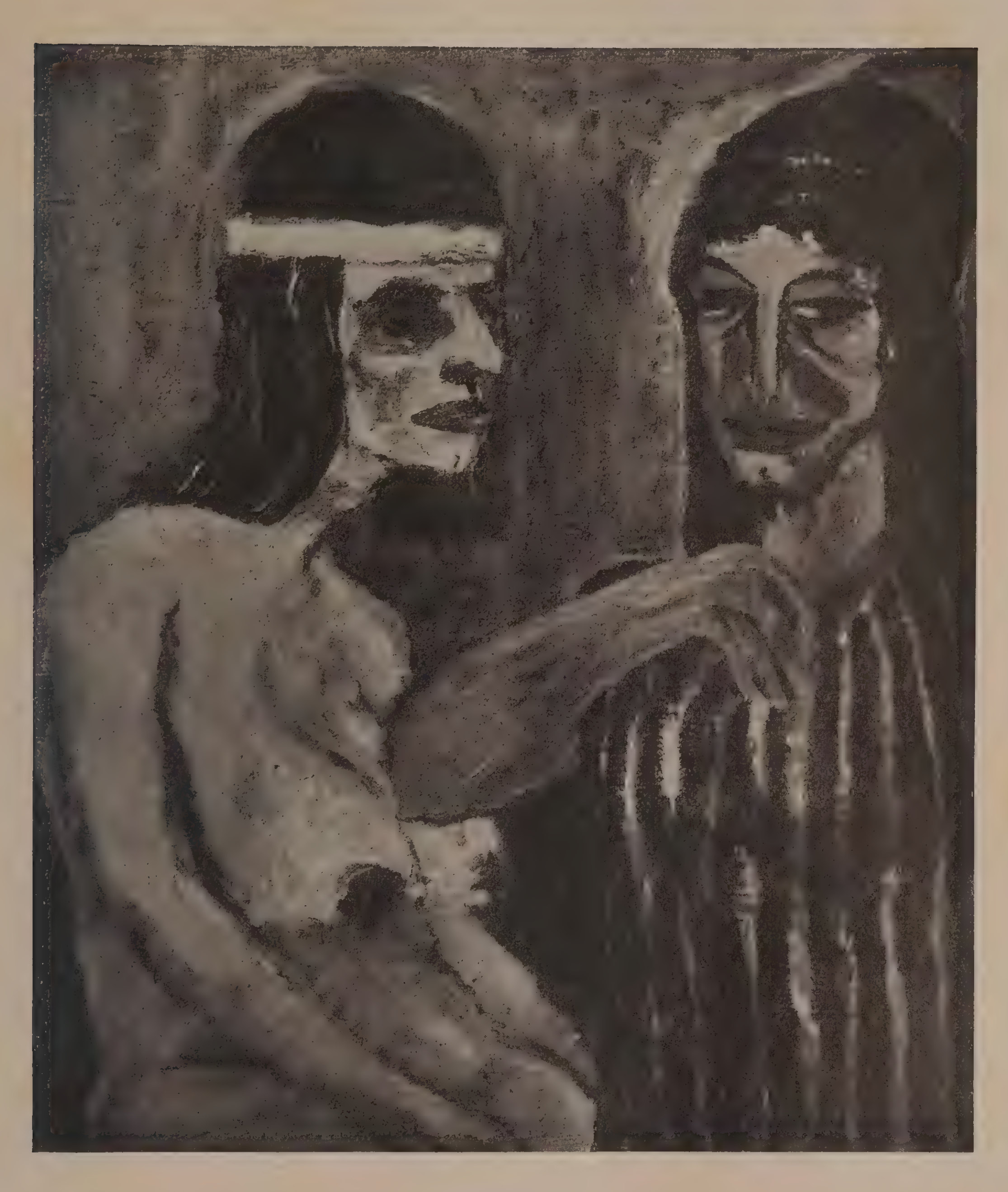


Frau. 1919.
Kunſthalle, Bremen.

Plaſtiken von Erneſto de Fiori.



Emil Nolde.
Slovenen. Ölgemälde. 1911.



Emil Nolde.
Krieger und ſein Weib. Ölgemälde. 1912.



Emil Nolde.
Mädchen und der Satan. Ölgemälde. 1918.

Emil Nolde

Von PAUL F. SCHMIDT
Mit zehn Tafeln

Im Mittelpunkt der ersten großartigen Erhebung, im Zentrum aller Schnittlinien deutscher Ausdruckskunst, steht Emil Nolde. Er berührt sich mit fast allen Bestrebungen der letzten dreißig Jahre, sofern sie nicht auf bloße Form und Abstraktion ausgehen, und man kann von ihm aus Linien ziehn zu van Gogh, Munch, Ensor, zu den Malern der Brücke, ja sogar zu Liebermann; und von Paula Modersohn-Becker bis zu den heutigen Erscheinungen Hofers und Kokoschkas gibt es kaum einen Geist von Rang (und auch ohne Rang), der nicht Verwandtes mit Nolde anklingen ließe. Aber immer stand Nolde für sich, ohne Absicht und ohne Scheu, sich zu isolieren; seine norddeutsche Natur war jedem Schulwesen und jeder Abhängigkeit so gründlich abgeneigt, daß er sich nur in der Einsamkeit wohlfühlen konnte. Er berührte sich mit allen, weil seine Natur so grenzenlos reich war; aber er identifizierte sich mit keinem Menschen und mit keiner Bewegung. In sich fand er den unendlichen Reichtum von Form und Gehalt, der ihn vor allen Lebenden auszeichnet; was er von Anregungen aus der Kunstwelt überkam — sofern man davon sprechen kann — ging restlos verarbeitet in sein Eigentum über. Wie fern steht er van Gogh und dem Impressionismus, von denen aus er seine Wanderung antrat, wie fern auch Ensor, dessen wahlverwandte Groteske er innig liebt, und Edvard Munch, von dem ihn die unbegrenzte Welt der Farbe scheidet.

Auch die Verbindung mit der Dresdner „Brücke“ dauerte nur kurze Zeit, von 1905 bis 1907. Sie brachte gegenseitige Anregungen in Fülle, vor allem auf dem Gebiet des Graphischen, auf dem sie alle wahrhaft bahnbrechend gewirkt haben in jenen wunderbaren Frühjahren, da sie unbekannt und arm, von niemand ermuntert, den Grund zu einer großen Zukunft deutscher Kunst gelegt haben. Aber im innersten Wesen fühlte sich Nolde den unruhigen Geistern aus Sachsen sehr fremd und löste die Verbindung, als man einsah, auf wie unterschiedliche Ziele die Reise gehe. Seitdem lebte er einsam, im Sommer an den Küsten Schleswigs und Alsens einem flammenden Schaffensrausch hingegeben, im Winter in der kühlen Nüchternheit Berlins; beharrlich seinen Weg verfolgend, achtlos gegenüber dem gehässigen Spott und Schmähen feindlicher Umwelt — und zumal der banausischen Rezensenten, von wenigen Freunden verehrt und gestützt, und langsam sich durch Elend und Not hindurchwindend zu einem Leben wachsender Anerkennung und Erfolge. Die ihm aber noch um kein Haar von seiner selbsterwählten Lebensweise und Isolierung haben abziehen können: auch darin bildet Nolde fast ein heroisches Beispiel jener wikingerhaften Standhaftigkeit und Lebenssicherheit, die zu seiner Kunst gehört als das natürliche Echo menschlicher Größe.

Darum verfloß auch sein Leben — nicht unähnlich dem Hodlers — in einfachen Linien. 1867 in Nolde bei Tondern geboren, im deutschdänischen Grenzgebiet, besuchte er die Flensburger Schnitzschule von 1885—89, wovon ihm die Lust zu basteln und eine Anzahl späterer Holzschnitzereien kamen. 1892—98 war er Lehrer an der Fachschule von St. Gallen, und damals hatte er einen glücklichen Einfall: Entwürfe zu Ansichtskarten zu malen, welche Schweizer und Tiroler Berge in grotesker Weise vermenschlichten. Diese, übrigens sehr guten, farbigen Postkarten, unter einem Decknamen in den Handel gebracht, erregten seinerzeit bedeutendes Aufsehen und brachten ihm soviel ein, daß er auf eine Reihe von Jahren gesichert war und nach München gehen konnte, um dort das Malhandwerk gründlich zu lernen.

Man wird von dieser Münchner Schulung in seinen frühesten Arbeiten — Bauern- und Landschaftsbildern von 1901 — nicht sehr viel entdecken. Sie suchen die malerische Erscheinung zwar auf dem dort üblichen pastosen und dunkeltonigen Wege, aber durchaus nordisch gefärbt und ohne eine Spur von den gefälligen Atelierrezepten der

Münchner. Nolde machte es ſich von Anfang an ſchwer. Auch ſein „Impreſſionismus“ hat das Selbſterworbene des ſchwerblütigen Norddeutſchen, der ſich durchaus keiner Schule und Krücken bedienen mag, um ſchneller zu ſeinem Ziele zu kommen, und der alles von Anfang an ſich ſelbſt verdanken will. Dieſe Dickköpfigkeit iſt es, die Carſtens und Runge, die Mareés wie Nolde großgezogen hat und ein Erbteil deutſchen Blutes iſt, das ſich nicht ausſchalten läßt. So fand er denn auch, freilich ſehr langſam und mit Rückfällen, den Weg aus paſtoſer Dunkelheit zur Helle und warmen Sonnigkeit der Farben, die nur mit dem üblichen Pleinair gar nichts zu tun hatte und darum einer überaus entrüſteten Ablehnung begegnete. Seine Blumen- und Gartenbilder, in blendender Sonne empfunden, wurden ſchließlich ſo ſtark und ſelbſtändig im Farbigen (1908), daß ſie ihn unmittelbar zu ſeinen erſten religiöſen Bildern von 1909 führten: dem Abendmahl, der Verſpottung, dem Pfingſtbild. Und hier machte auch die unduldſame Langmut der Berliner Sezeſſion nicht mehr mit: ſie verſagte dem Revolutionär ihre Räume und ſchloß ihn nach unerquicklichem Streit von jeder ferneren Gemeinſchaft mit der Herde der gläubigen Impreſſioniſten aus. Der Bruch war vollzogen, der Protagoniſt der kommenden Kunſt von den Prieſtern des bis dahin gültigen Revolutionären geächtet; der Impreſſionismus, mit Liebermann an der Spitze, hatte ſich ſelbſt aus dem Strom der lebendigen Entwicklung ausgeſchaltet.

Wichtiger als dieſe Äußerlichkeiten aber iſt es für uns, zu wiſſen: wie Nolde zu jenen erſtaunlichen Bildern von 1909 gekommen iſt; wie der Sprung von der Naturdarſtellung ſeiner Blumen zu der Myſtik des Abendmahls ſich vollzogen habe.

Der Künſtler ſelber iſt ſchweigſam und redet ungern über ſeine Kunſt; nie über ſeine innerſten Motive. Allein die Bilder geben eine klare Antwort für den, der ſie liebt und ihr Äußeres durchdringt. Nolde iſt niemals Naturaliſt geweſen in irgendeinem ausſchließenden Sinne. Wie er in jenen Anſichtskarten von 1896 das Antlitz der Berge unter der ſtarren Maske von Fels und Schnee ſpieleriſch ans Licht zog, ſo findet man in ſeinen ernſthaften Malereien von Anfang an das Lebendige einer Seele, das Ringen um Ausdruck von Unausſprechlichem. Landſchaft, Menſch, Blume ſind ihm nur Gefäße, die ſeine Sehnſucht und ſein Gottſuchen aufnehmen müſſen. Von Jahr zu Jahr erweiterte er den Umkreis ſeiner Darſtellung, bis ſie zuletzt alles umſpannte, was der Farbe oder dem Zeichenſtift überhaupt erreichbar iſt. Zeichnung und vor allem Graphik übernahmen die Führung; zu einer Zeit, da er im Gemälde noch nicht wagte, ſich von der Natur zu entfernen, entſtanden die unheimlichen Erfindungen radierter Spuckgeſtalten (1905), die erſt in viel ſpäteren Jahren fortgeführt und gar gemalt wurden. Was ſeine Seele bedrängte, fand ſeinen Niederſchlag faſt immer zuerſt in der Tuſchzeichnung, im Holzſchnitt, in der Radierung. Aber auch die Ölbilder der Blumenſtücke, Bauern, Kinder: ſie waren weit davon entfernt, impreſſioniſtiſche Naturdeutung zu ſein. In allen lebte das beſondere Menſchliche und Erregte einer zugleich ſenſiblen und männlichen Seele von barbariſcher Großartigkeit; ſie führten über die Wirklichkeit weit hinaus durch das Gewaltige und Dramatiſche ihrer Farbe und ihres inneren Lebens. Das war es vor allem: die Farbe war Nolde nicht Äquivalent der Wirklichkeit, ſondern Mittel ſeeliſcher Ausdeutung; etwa ſo, wie es ſpäter Kandinſky theoretiſch deutete. Die Farbe war ſelbſtherrlich und Träger aller Werte; und was war am Ende auch das Licht anderes als höchſtgeſteigerte Farbe und Sprache des Göttlichen.

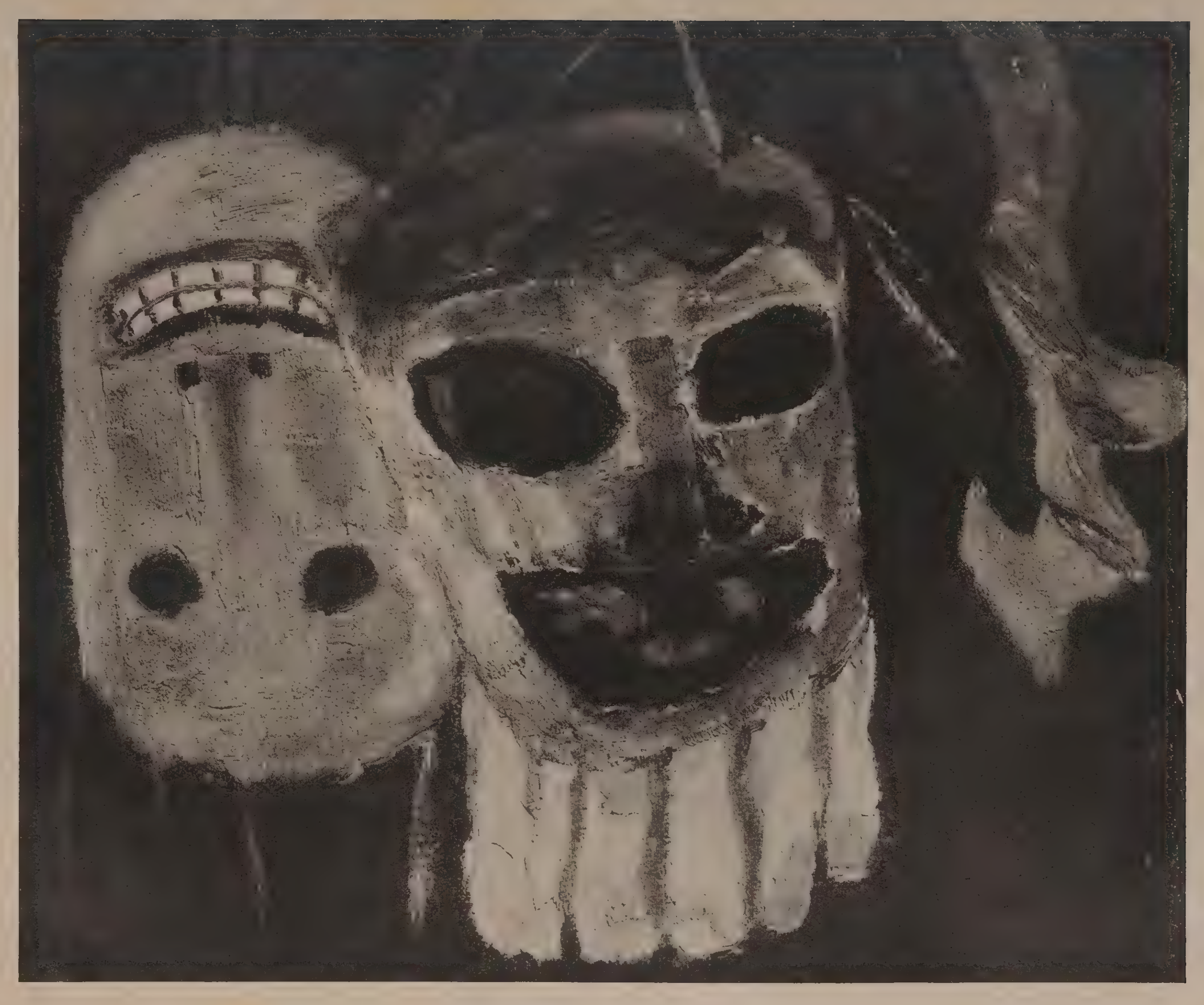
Nichts konnte einem ſolchen reich differenzierten und ſchöpferiſchen Künſtler näher liegen als der Übergang zum Transzendentalen. Er mußte kommen und mußte ſich immer wieder Bahn brechen in ſeinem Werk. Aber die religiöſen Gegenſtände, weit davon entfernt, ihm Gelegenheit zu gut abgewogenen „Kompoſitionen“ zu geben, waren ihm ſo heilig, und die Gnade ihrer Viſionen bildete ihm ſo erſchütternde und qualvolle Steigerungen ſeines Erlebens, daß er ſie nur mit äußerſter Vorſicht, wie unter einem unentrinnbaren Zwange, bilden konnte; daß ſie ihm nur die ſeltenen und erſchöpfenden Höhepunkte ſeines Schaffens bedeuteten, bedeuten dürfen. Und es iſt keine



Emil Nolde. Grablegung. 1915.



Emil Nolde. Frau und kleines Mädchen. Ölgemälde. 1918.



Emil Nolde. Masken. 1920.

Emil Nolde. Aufziehendes Gewitter. Aquarell.

Dresden, Privatbesitz.

Blasphemie und kein Widerspruch, wenn gesagt werden muß, daß der Schritt von den Blumen zu dem Christus des Abendmahls nur ein kurzer und selbstverständlicher war, indem alles aus derselben Quelle tiefer schöpferischer Leidenschaft stammte, das Göttliche nur aus seiner blumenhaften Verkleidung heraustrat und gleichsam in leiblicher Gestalt erschien (wie es Hebbel mit unfaßbarer Tiefe des Blickes formuliert hat:

„Und aus seinen Finsternissen
Tritt der Herr, soweit er kann —")

und vor unseren Augen jenes Geheimnis sich vollzog, das zu den Zeiten van Eycks und Grünewalds zwar selbstverständlich war, heute aber nur sehr Wenigen und auch diesen nur in erleuchteten Augenblicken sich offenbart. Es ist schlimm, daß die Überfülle religiöser Malereien uns den Blick für ihre Profanation zu nehmen droht; und darum ist sehr ausdrücklich zu sagen, daß heute (da Munchs Visionen längst erloschen sind) neben Nolde nur Beckmann und Kokoschka als solche zu nennen sind, denen das Göttliche sich in leiblicher Gestalt zu zeigen wagt.

Das namenlos Erregende dieser Werke, ihr Unfaßbares und auch der besten Reproduktion gar nicht Erreichbares beruht überall auf ihrer ungeheuren Farbigkeit. Sie ist gewaltig und von unbegreiflicher Phantasiewirkung. Bilder wie der neunteilige Passionsaltar, das Magdalenen-Triptychon, Abendmahl und Pfingsten, endlich die jüngsten Schöpfungen, wie Grablegung, Christi Einzug in Jerusalem, nehmen einen neuen Standpunkt ein durch das Zwiespältige einer ganz unirdischen Entrücktheit und einer ganz und gar sinnlichen Farbe. Sie schaffen die Bedingung für die sehr mystische und fast sektenmäßig subjektive Dämonie dieser Werke, die keine Parallele in der Kunst haben; auch nicht bei Grünewald. Denn gerade das eigentlich Malerische ist ihre Sache nicht statt der erwarteten Wildheit und Bewegung der Phänomene findet man eine ausgesprochene Flächigkeit und somit (in höherem Sinne) dekorative Ruhe darin.

Dasselbe fast primitive Element von Farbe anstatt des malerisch Bewegten bedingt nun auch seine barocken Szenen von bäuerlicher, märchen- und spukhafter oder schlechthin grotesker Färbung, seine Dämonen- und Masken-Erfindungen. Der ungewöhnliche Reiz des Fremdartigen und gut Erfundenen frappiert durch erlesene und üppigste Farbenwahl; aber es ist in den seltensten Fällen etwas von malerischem Geist darin (wie etwa in dem dämonischen „Kind und großer Vogel"). Wenn Nolde uns aus exotischen Skulpturen, Teppichen und kunstgewerblichen Seltsamkeiten seine Stillleben zusammenbaut, so bindet das üppige Gewächs die enorme Kraft seiner Farbenflächen. In ihnen liegt der Kern dieser Phantastik beschlossen; nicht in dem meist höchst naiven Kontur und selten in einem mystischen Raumgefühl. Nolde gilt dieser Farbe wegen für einen „malerischen" Künstler; aber es ist sicher falsch, ihn so zu nennen. Man müßte eine ganz neue Bezeichnung für die psychologische Kraft dieser Farbigkeit finden, die einen so wesentlichen Faktor bei den Übergangskünstlern bedeutet, bei Nolde nicht minder wie bei Kirchner, Schmidt-Rottluff und dem heutigen Kokoschka.

Daß alledem eine großartige und bei der Innigkeit seiner echt nordischen Natur auch seltsame Sinnlichkeit zugrunde liegt, ist nicht zweifelhaft. Die Pracht der hingestrichenen Farbenmassen ist viel zu unmittelbar, zu spontan und nahegerückt, um eine räumliche Unaussprechlichkeit und Transzendenz zu entfalten, wie etwa bei Marc Chagall. Über das Sichtbare des Seienden geht Nolde kaum hinaus, aber hier wirkt er ganz und mit der elementaren Wucht eines Fanatikers. Er ist von der Farbe besessen wie von einem Dämon, und je nach dessen Laune wirkt er ungeheuer, groß, überwältigend oder auch befremdlich und problematisch. Ein Magus des Nordens mit tausend Wundertaten und schier unerschöpflichen Möglichkeiten; in Gestalten und Mythenbildern von großem Ausmaß, und ein sehr deutscher Barbar, der seine Wikingergestalt in kostbaren Brokat und Juwelen kleidet; ein Schrecken aller bloß kultivierten Formalisten und westlich Eingestellten, aber ein wahres Abbild germanischer Größe auf der Suche nach dem unbe-

kannten Gott. Und welcher der Heutigen hätte uns mehr mit dem gefährlichen, gleichſam erſt eben entdeckten Rüſtzeug des Malers: der Farbe, zu ſagen als Nolde!

Man könnte a priori verſucht ſein, einem ſo ganz farbig orientierten Maler das graphiſche Genie abzuſprechen, wenigſtens in dem Sinne, daß ihm alles zeichnende Schaffen nur Supplement bedeuten ſollte, Erholung und Vorbereitung. Aber das Gegenteil iſt der Fall. Noldes Talent erſcheint erſt dann in ſeiner richtigen Bedeutung, wenn man ſeine Graphik als den vollwertigen zweiten Ausdruck ſeines Künſtlertums erkennt. Soviel iſt richtig, daß ſeine Zeichnung, nicht weniger wie die Aquarelle, der maleriſchen Ausdrucksſeite angehören. Selten hat er ſich der Feder oder des Bleiſtiftes bedient; auch für die Schwarzweißwirkung liebt er den Flächenſtrich des weichen Pinſels, und ſeine Aquarelle gehören vollends der Sphäre rein farbiger und ſogar maleriſcher Werte an: weshalb man nicht ſehr weit fehlgreifen kann, wenn man ſie dieſer zwiefachen Stärke wegen zu ſeinen bedeutendſten Werken zählt. Der Reiz dieſer allerſchönſten Farbenſpiele, mögen ſie Motive der heimiſch-nordiſchen Landſchaft oder des chineſiſchen Meeres, exotiſche, ſpaniſche, frei erfundene Köpfe oder Phantaſieſzenen umſchreiben, bereichert unſere Kunſt mit vollkommenſten und vielgeſtaltigen Schöpfungen.

Auch die Blätter der eigentlich graphiſchen Techniken entfernen ſich nie ganz aus dem Umkreiſe maleriſcher Empfindung. Nolde hat nicht umſonſt zu einer Zeit, da er ſich noch ziemlich eng der Natur anſchloß, ſeine ſpätere ausgedehnte Phantaſietätigkeit in Radierungen und Holzſchnitten vorweggenommen; hat auch zu allen Zeiten ſein gemaltes Werk mit einer Fülle von großen und kleinen Blättern in allen Techniken begleitet. Die Graphik war ihm das zweite Ventil ſeines Schöpferwillens, das jederzeit und leicht ſich der bildenden Abſicht darbot. Man kann nicht einmal die Bevorzugung irgendeiner Technik feſtſtellen. Am bereitwilligſten ſcheint die Tuſchlithographie einem in Farbenflächen Empfindenden entgegenzukommen, und ſicher hat Nolde hier, zumal in mehrfarbigen Blättern größten Umfanges, ſehr Bezeichnendes gefunden. Aber es iſt eigentümlich, daß ihm das Stärkſte zu ſagen eigentlich mit der Radiernadel gelang. Hier fand er, weit über den Bahnbrecher Munch hinausgehend, und auch die Freunde von der „Brücke“ hinter ſich laſſend, eine neue Form von unerhörter graphiſcher Energie, die ſich um 1910 ſchon in der gewaltigen Folge ſeiner Hamburger Hafenbilder zu einer abſoluten Höhe erhob, in gleicher und ſpäterer Zeit ihr Ätzblätter von religiöſem Inhalt zur Seite ſtellte: Blätter, die als Kunſtwerke und Bekenntniſſe voll tiefer Seelendeutung und Charaktergroteske, neben den ſtärkſten ſeiner religiöſen Gemälde ihren Platz behaupten. Das neue Mittel beſtand hier in der maleriſchen Verbindung tiefgeätzter Linienmaſſen und gleichmäßig zugedeckter oder ganz weißer Flächen, einem komplizierten Syſtem von mancherlei Techniken. Im Holzſchnitt endlich ſchien ſich ein Mittel darzubieten, das alle flächenhaften und „farbigen“ Beſtrebungen ſich unterwarf (und das zumindeſt von Munch und Kirchner ſchon in weitgehendem Maße vorbereitet war): und das darin auch in der Tat neben der Radierung Noldes geiſtigen Abſichten am ſtärkſten entgegenkam. Die Leichtigkeit, mit der ſich die tiefen Schwärzen der Fläche ebenſo der Groteske exotiſcher Tänze wie dem leidensvollen Ausdruck der Legende darboten, hat zu ſehr ſtarken und ſelbſt dekorativ wirkungsvollen Blättern geführt. Wie maleriſch und bewegt Noldes Form zu allen Zeiten geweſen iſt, lehrt anſchaulich ein Vergleich mit Schmidt-Rottluffs Konſtruktivität: nichts Schlagenderes als zwei Holzſchnitte, etwa gar prophetenhafte Köpfe, dieſer beiden gleicherweiſe von der Intenſität der Farbe ausgehenden Großen. Das Irrationelle und als pſychiſche Gleichung niemals Auflösbare der künſtleriſchen Perſönlichkeit tritt hier als polare Spannung in Erſcheinung, eine Mahnung letzthin, ſich zu beſcheiden in kritiſcher Analyſe und hinzunehmen als die Tat des Genies, was zu bewältigen nur dem nachſchaffenden Gefühl, niemals dem Verſtande gelingt.



Emil Nolde. Spanierin. Aquarell. 1921.

Dresden, Privatbesitz.



Emil Nolde. Abendlandschaft. Ölgemälde. 1920.



Emil Nolde. Frau mit drei Männern. Ölgemälde. 1921.

Friedrich Ahlers-Hestermann. Stilleben mit Geige. 1917.

Friedrich Ahlers-Heſtermann

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln *Von WILLI WOLFRADT*

Mit dem Hamburger Maler Ahlers-Heſtermann betreten wir eine ſtille Welt. Einfachſtes geſchieht: ländliche Häuſer ſtehen gelaſſen hügelhin geſtreut oder zur Straße gereiht, Bäume ſchmiegen ſich in farbige Luft, eine flache Brücke nimmt den Heimweg mit, auf ſpiegelnder Waſſerfläche treiben ein paar Segel, und ſelbſt die wirre Stadt baut ſich aus klarer Form parkhaft geruhſam hin. Das kontemplative Grundelement aller Landſchaftsmalerei breitet ſich durch dieſe Bilder als eine leicht und doch andächtig entfaltete Melodie, deren weicher Fluß an einer wohlgemeſſenen Begleitung bindenden Halt gewinnt. Wie gleitend dahinſpülende Flut, ſo ſtetig, ſo eben, ſo empfänglich, ſo fein ſchwankend und eine nicht mit bloßem Blick ergründete Tiefe überwölbend läuft das ſchweigſame Daſein dieſer Häuſer, Wege und Bäume ab. Gleichſam von einer Bank aus ſcheint da die Natur geſehen, beſinnlich und aus der Innigkeit der entſpannten Pauſe heraus, ebenſo weit ab von kokettem Schmachten wie von einer flinken Sachlichkeit. Verweilender Blick findet zum Verweilen der Dinge, ſpürt ihre Ordnung auf, fühlt ihre verborgene Pendelung. Liegt man Bläue atmend im Graſe, vermag man nicht ſo unverſchwärmt zu ſchauen; durchwandert man die Lande, muß man ihre Flucht wohl ſpüren. Hier iſt dem Stehen und Gehen halbnaher, d. h. erreichbarer wenngleich diſtanzierter Natur zugeſchaut, — lange, bedachtſam. Die Seele dieſer Landſchaften iſt nicht die Ferne, ſondern die Kontinuität ihrer Exiſtenz, ihre Unbegehrlichkeit, ihr Frieden. Nicht die Weite eines räumlichen Tiefenſtoßes, ſondern eine ganz innerliche Weite beſtimmt ihr Format. Ein idylliſcher Zug iſt in allem, was Ahlers-Heſtermann malt; oft finden wir ein paar Hühner oder Gänſe auf der Dorfſtraße, ein Schwan gleitet auf dem Parkgewäſſer, Hunde blicken freundlich in den Tag hinein; Menſchen ſtehen unbewegt in der breiten Stunde und lauſchen der Muſik ſpäter Farben, oder ſie traben ſtill durch ihre gewohnte Welt, — ſtill vor dem ihnen Selbſtverſtändlichen und gleichwohl auch ihnen Wunderbaren. Die Idyllik dieſer Bilder iſt nicht oberflächlich, ſondern iſt aufgelöſte Wehmut, iſt ſanftes Sichbeſcheiden, iſt eine Harmonie nach dem Konflikt. Das gibt ihr eine Sammetigkeit, einen Nachhall von Herbſtlichem als allereigenſte Schönheit. Sie iſt weniger ſorglos-heiter als geduldvoll. Gleichwohl durchheitert dieſe idylliſche Note die geſamte Welt unſeres Malers, indem ſie überall das Gefüge der Flächen lockert, dem Geraden eine feine, wangenhafte Schwingung mitteilt, die Farben zum Duften bringt, liebenswürdige Motive aller Art ausſtreut. Sie iſt eins mit der Stille dieſer Kunſt.

Das Werk Ahlers-Heſtermanns ergänzt ſich bei vorwaltender landſchaftlicher Thematik nach mancher Seite hin. Aus dem bisher Angedeuteten erhellt ſchon, welche beſondere Eignung zu ſtillebenmäßiger Geſtaltung der nahen Dinge in dieſer Malerei liegt. Es gibt da etwa ein Geigenſtilleben, mir als erſter Mittler zu Ahlers-Heſtermann beſonders wert, das in der melodiöſen Feinheit und Logik der Kompoſition, in der Entwicklung des Ganzen aus der geſchwungenen Linie der Violinform heraus auf zurückhaltende Art tatſächlich von beſonderer Vollkommenheit iſt, und in all ſeiner Schlichtheit die Potenz hat, ſich der Erinnerung einzuweben. Einige Frauenbildniſſe haben entſprechend ſanften Klang, zeugen von haltungsvoller Nachdenklichkeit ausgeglichener Menſchen, die ſich ſchlank der Kurvatur des Umgebenden einordnen. Auch hier in der Auffaſſung wie im Techniſchen eine ſacht fließende Beſchaulichkeit, eine läſſige Idyllik des Sichabgefundenhabens, eine rare Kultiviertheit der Geſte. Und es kann nicht wunders nehmen, daß der Künſtter ſchließlich mit einigen Wandmalereien arkadiſche Figurationen und leicht ironiſch gefärbte Opernſzenen gegeben hat, in denen ſich Schwind und Watteau, Poelenburgh, italieniſche Majolikateller und Bonnard zu berühren ſcheinen,

mit ſehr anmutigem Reſultat. Man gewahrt dem idylliſchen Spiel hier eine ſpöttiſche Kontrolle beigegeben, die überhaupt nicht uncharakteriſtiſch für die Perſönlichkeit unſeres Künſtlers erſcheint. Hinter dem vorher bezeichneten Schaffen treten übrigens dieſe ſehr geſchmackvollen Einfälle trotz ihrer marionettenhaften Zuſpitzung als minder bedeutſam zurück.

Herkunft, Werden und Lebensform des Künſtlers kann in dieſem Falle mit wohl beſonders gutem Sinn zur Erkenntnis ſeines Schaffens herangezogen werden. Denn einmal iſt der wähleriſche Eklektizismus in ganz anderer Weiſe Produkt der Lebensumſtände, Eindrücke und Anregungen, als etwa der ſchroffe, elementare Ausbruch bildungsloſer Genialität; ferner aber liegt dieſem vorzüglichen Beobachter ſeiner ſelbſt wie der Umwelt alles Biographiſche am Herzen. Es beſteht nämlich der ſeltene Fall, daß ein ganz unliterariſch, durchaus betrachtend malender Künſtler zugleich Schriftſteller von Rang iſt, und zwar Kunſtſchriftſteller, dem nicht allein etliche monographiſche Studien über ſeine verſtorbenen Freunde und eine entzückende Darſtellung des Pariſer Fauves-Kreiſes im café du dôme zu danken ſind, ſondern einige Bildanalyſen überdies von einer nicht alltäglichen Sorgfalt der Beobachtung. Dieſe Bekundungen der Feder ſtehen hinter denen des Pinſels nicht zurück und ſind inſofern ein Seitenſtück zu ihnen, als Ahlers-Heſtermann auch hier eine unverſchrobene Gelaſſenheit, echte Schildererfreude an allem Farbigen und eine unendlich anmutige Gelockertheit und zugleich Geſchmacksſicherheit an den Tag legt, wobei ein Anflug von ſubtiler Bosheit und Selbſtironie nicht fehlt. Stiliſtiſch haben dieſe Aufſätze[1] den Vergleich mit einem Thomas Mann nicht zu ſcheuen; und von zünftigen Kunſtſchriftſtellern wüßte ich heute keinen zu nennen, der ſo feſſelnd und unaufdringlich in die Lebensathmoſphäre ſeiner Helden zu geleiten verſtünde.

Zu Hamburg im Jahre 1883 geboren, ſchon vom Vater mit deſſen Lieblingen Richter und Schwind vertraut gemacht, bald entſchloſſen, Maler zu werden, kam Ahlers-Heſtermann auf Lichtwarks Betreiben zu dem nicht eben ſtarken, aber unakademiſchen und feinen Impreſſioniſten Siebeliſt. Tiefer wird ihn langjährige Freundſchaft mit dem alten Gefährten Liebermanns, dem wunderlichen, friſchen Thomas Herbſt gefördert haben, dem einer der zitierten Aufſätze gewidmet iſt. Schon damals verband ihn enge Kameradſchaft mit den inzwiſchen als Opfer des Krieges dahingerafften jungen Hamburger Malern Nölken und Roſam, die denn auch mit ihm 1907 nach Paris gingen und ſpäter ebenfalls bei Matiſſe gearbeitet haben. Dort in Paris bildete ſich jener bunte Kreis heraus, der kunſtgeſchichtlich recht bedeutſam und ſo typiſch für die kunſtſoziologiſche Struktur der Vorkriegszeit geweſen iſt. Die Eindrücke und Einflüſſe häuften ſich; und ſehen wir das Werk an, ſo möchten wir als eigentlichen Lehrer in dieſer Zeit weniger Matiſſe als Cézanne, aber auch Gauguin, Bonnard, Henri Rouſſeau und ein wenig auch den Kubismus gelten laſſen. Bis mit Kriegsausbruch dieſe Welt plötzlich zerſchlagen und auseinandergejagt wurde blieb Ahlers-Heſtermann ihrem Kreiſe treu, von kleineren Reiſen und Unterbrechungen abgeſehen. Seitdem iſt er nun wieder in Hamburg anſäſſig.

Nirgends findet man Ahlers-Heſtermann der hellen Skala und plakathaften Flächigkeit Matiſſes ergeben. Auch dieſe erſcheint hier gedämpft, wie denn alle adoptierten Elemente von einer ſehr perſönlichen Art der Dämpfung aufgenommen und eben dadurch ſo glücklich geeint und überhaupt vereinbar erſcheinen. Dachflächen, Hauswände, Hintergründe haben die flockige Webung, die luftige Schichtung der Pinſelauftragungen zum Flächenteppich, die Cézanne dem zäheren Farbfluß und der prickelnden Punktmanier ſeiner Zeit entgegenſetzte; doch iſt nun alles Wirre und Flackernde vollends gemieden. Dieſe innere Belebung der Fläche iſt genützt, den räumlichen Wert ihrer Ränder zu erhöhen, und zugleich der plaſtiſchen Rhythmik andeutend, doch ohne Ver-

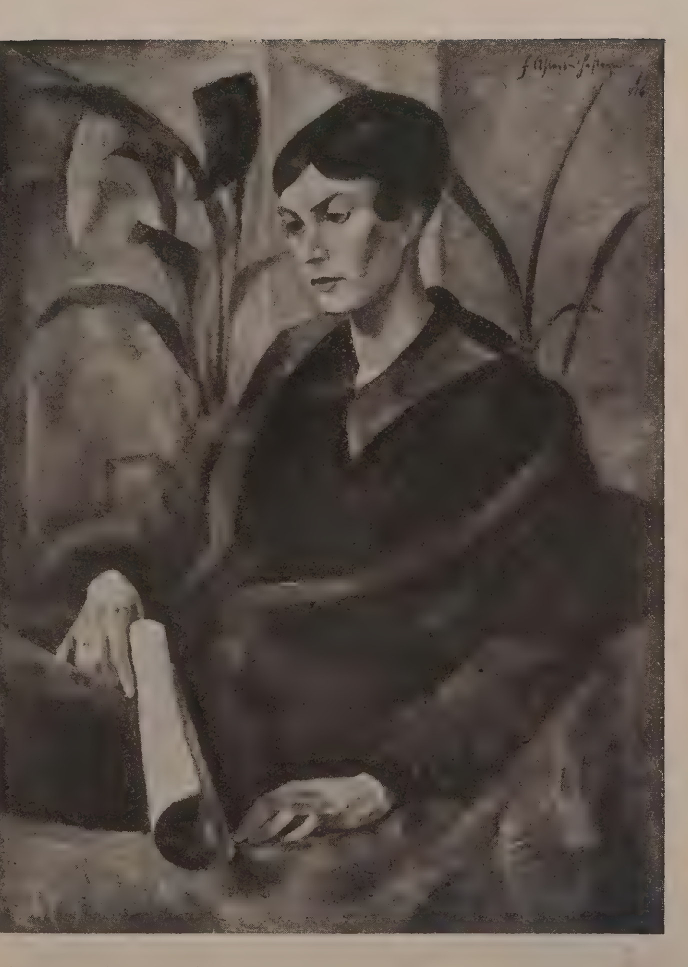
[1] Vgl. Genius I, Kunſt und Künſtler XIV—XVII, uſw.



Friedrich Ahlers-Hestermann. An der Elbe. 1917.



Friedrich Ahlers-Hestermann. Haus und Brücke. 1917.



Friedrich Ahlers-Hestermann. Bildnis. 1916.



Friedrich Ahlers-Hestermann. Frühling. 1920.

wischung gerecht zu werden. So ist die Fläche nicht nur durchatmet, sondern gleichsam vom Einsetzen des Atems zu seinem Absetzen geführt, die Beschleunigungen und Intensivierungen dabei durch Stauungen und Schwellungen betonend. Andrerseits klingen die Ränder und Staukanten wiederum weich und fest, ohne zeichnerische Schärfe gegen die Luft. Mit gleichem Härtegrad stellen sich Farben und Formen gegeneinander, überschneiden sich die Kurven, winkeln die Dimensionen: mit einer ruhigen Ausgesprochenheit, deren Klarheit gleichwohl sanft, sammtig, unstarr ist. Die Dinge sind nicht als verzitternde Impression aufgefangen, sondern als Dinge gesehen (und darin gefestigter, stereometrischer als bei Cézanne), — aber eben doch durch die farbige Luft hindurch gesehen. Gestalten und Terrainbewegungen haben oft eine gewisse Steife, die ja vor Seurat als Ungekonntheit gelten mußte und durchaus charakteristisch ist für den Antimomentanismus der jüngeren Phasen, die soeben zum formbestimmenden Prinzip zu werden im Begriffe ist und eine klassizistische Note in die Kunst der Gegenwart trägt. Bei Ahlers-Hestermann ist diese Steife jedoch nie eckig oder geometrisch, überhaupt nicht linear, sondern eine Ruhe des Flecks mit einer gewissen Feierlichkeit und wieder leicht spöttischen Spielzeugmäßigkeit, vornehm und graziös, kurzum: parkhaft. Und sie ist stets hauchzart bewegt. Nur in gewissen Pariser Straßenbildern kann man noch an das Lineal denken, was mit den sehr klaren Tondifferenzen dieses frühen Stils zusammenstimmt. Seitdem wird man zunehmende Vereinheitlichung des Tons, weichere Übergänge, abnehmende Metrik, größer werdende Flaumigkeit und Durchschattung der Flächen konstatieren dürfen, wenn auch bis heute gewiß die Grundeinstellung im wesentlichen dieselbe geblieben ist, und alle diese Veränderungen als solche kleinsten Umfanges zu verstehen sind. Ahlers-Hestermann ist ein konservatives Temperament und von Moden oder Launen nicht aus seiner Art zu drängen, um so weniger, als diese Art ständig von Bewußtheit des Schaffens, selbstkritischem Kalkül und skeptischem Wägen des Geschmacks kontrolliert, also Ergebnis sorgfältiger Siebung und nicht ein rein instinktives Sichaussprechen ist.

Motive kehren immer wieder, gewissen Konstellationen gehört eine ganz beharrliche Vorliebe. So die Durchstellung der Bildfläche mit vielen Vertikalen, und zwar nicht beherrschenden, durchlaufenden, sondern nur anklingenden, kurzen Vertikalen, zu denen Häuserkanten, Fenster, Bäume, Brückenpfeiler, Figuren, vor allem aber Spiegelungen (und also Verlängerungen solcher Senkrechten) im Wasser herangezogen sind. Dieses sanfte Betonen des Vertikalismus der Dinge im und am Wasser, diese rhythmische Einstellung des Ausschwingens von Linie und farbigem Fleck im verlängernden Spiegelbild bringt eine eigene Kristallinik in das Bild Ahlers-Hestermanns. Segel, der Hals des Schwans, helle und bunte architektonische Rechtecke sind mit sichtlicher Freude zu dieser Wirkung herangezogen, die in ihrer Mittelstellung zwischen linearer Strenge und schmiegsamem Fließen der vorher charakterisierten Art der Flächenstruktur entspricht. Mit einem noch schwebenderen Fall spielt Gezweig in dieses Netz der Vertikalen hinein, und man wird ganz unaufdringliche Kubismen da und dort einkonstruiert finden können, die sich an diesem Motiv beteiligen. Ferner finden wir häufig helle, gelbgrüne Baumkronen gegen dunkleren Grund gestellt, gedrehte Baumstämme, aus halbkreisförmigen Fächern fast traubenartig gefügte oder mit einer aureolenleichten Rundung zart nach oben verhauchende Wipfel. Die Stämme streben meist mit der schmiegsamen Gebärde von Mädchenarmen über die Fläche, um sich leicht und vielfältig in Gezweig zu teilen. Doch überwiegt das Zartgeballte der Massen, und auch laubleere Bäume sind durch eine schleiernde Bindung des Astwerks als runde Masse gesehen, wie denn in diesem Stil der gebreitete Fleck die richtungbetonende Linie durchaus überwiegt.

Es ist gewiß angebracht, diese Züge hervorzuheben, denn das konstruktive Bewußtsein des Künstlers ist äußerst stark, und alle seine Bilder sind Versuche, eine möglichst ausgewogene, musikalische, qualitätvolle Fläche zu erzeugen. Und die feine Fügung, die Schönheit des lockeren Gewebes ist auch das eigentlich Beglückende an ihnen. Wie

ſich Kurven von Straßen und Bäumen und Vierecke von Hausflächen und Dächern als leichter Formenreigen in wiegend geſchwellter, einfach und anmutig harmoniſierter Farbe über die Bildtafel hinkränzen, das iſt jedesmal ein Stück herzbewegender Organiſation der Materie, Überwindung ihrer. Während der Kubismus ähnliche dekorative Abſichten höchſter Art mit einer programmatiſchen Taktloſigkeit und fanatiſchen Konſequenz durchführt, hinter der die Verwechslung von Mittel und Zweck ſteckt — während nämlich der Kubismus von ſeinem Prinzip ſo beſeſſen iſt, daß er es ſelbſt malt, anſtatt nach ihm zu malen, — iſt die geſtillte Kunſt Ahlers-Heſtermanns ohne Angſt der Orthodoxie: ein ganz holdes Malen unter konſtruktiven Geſichtspunkten, bei dem das Prinzip nirgends zur Autonomie ſtrebt, ſondern ſich begnügt, heimliches Geſetz einer krampfloſ, nobel und anmutig ausſchwingenden Anſchauung zu ſein. In dieſem Sinne iſt dieſe Kunſt eine nachkubiſtiſche Angelegenheit und nun allerdings heute von beſonderer Bedeutung, da man allgemein wieder mehr zum Leichten, Unheftigen, Beglückenden ſtrebt, nicht etwa reaktiv, ſondern im Gefühl geſicherter Gewinne und durchgeſetzter Prinzipien.

Wiewohl alſo gewiß dieſe Kunſt mehr um Liebe als um Ruhm wirbt, mehr Vollendung als Eroberung bedeutet und die Entwicklung nicht ſchickſalhaft ſteuern wird, iſt ſie wohl eben jetzt nicht ohne Sendung, und verdient es eben jetzt beſonders, aufgenommen zu werden. Denn ſie iſt jenſeits der Formel und kann dem Streben der Gegenwart, die Formel zu überwinden, fruchtbar entgegenkommen. Hier wird nicht eine führeriſche Parole ausgegeben, aber dafür ein ſtilles Lied gedichtet, in dem Pietät und Freiheit gemeinſam Neuerrungenes dem Dauernden einſchmelzen. Wir ſollen uns nicht mehr fürchten, beglückt zu werden. Neben dem heftig Geſteigerten, deſſen Konflikte paradigmatiſch ſind, deſſen Negationen Breſchen reißen, hat das Seiende, Weſensinnige, gut Atmende ſein tiefes Recht.





Friedrich Ahlers-Hestermann. Süddeutsches Dorf. 1922.



Friedrich Ahlers-Hestermann. Baum im Dorf. 1921.



Maurice Utrillo. Place Emile Goudeau.



Maurice Utrillo. Rue Chappe auf Montmartre.

Zu dem Werk von Maurice Utrillo

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von MAURICE RAYNAL*

Gelegentlich meiner Arbeit über Georges Kars setzte ich auseinander, daß sich dessen Werk durchaus gegen den Satz auflehnt, daß die Kunst, die nur aus dem Gefühl schöpft, noch nicht zu denken gelernt habe, daß dagegen die andere, die denkt, immer auch empfindet. Und ich fügte hinzu, daß auf Grund der erstgenannten These nur Werke von ungewöhnlichem Format entstehen können infolge ihrer völligen Absage an die Gegebenheiten des Sinnlichen, die im Prinzip gegen eine restlose Hingabe an das Spiel der Farbe verstößt und daß ähnlich den Akademikern, die nur das Primäre des formalen Gedankens sehen, die Repräsentanten der anderen Richtung als die wahrhaftigen Verkünder der Farbe betrachtet werden müßten.

Allemal gab ich dieser Meinung eine Einschränkung, da ich weiß, daß nur durch eine gewisse Art von Wunder sich diese oder jene Tendenz einmal als erfolgreich legitimieren kann. Die Kunst eines Maurice Utrillo umschreibt eine dieser wunderbaren Tatsachen. Aber wenn jedes Wunder ein Ausnahmephänomen bedeutet, so folgt daraus, daß auch das vom Wunderkünstler gezeugte Wesen durchaus exzeptionell ist. Aber man darf das Wunder nie wie einen Fall der Teratologie betrachten, denn wenn auch die Mittel, mit denen es sich vollzieht, ungewöhnlich sind, erscheinen die Resultate dennoch durchaus normal.

Maurice Utrillo ist eine Ausnahmeerscheinung. Sein physiologischer Zusammenbruch ist zu bekannt, daß man gut daran tut, will man nicht ausführlich bei seinem Fall verweilen, darüber mit Stillschweigen hinwegzugehen. Anders würde man ihm das größte Unrecht tun, denn dieser Sonderfall gibt keine Erklärung, sondern ist ein seltsames Zusammentreffen mit dem expressiven Verlangen seines rätselhaften Talentes. Bei Utrillo erklärt vielleicht die Abstammung in hohem Maße die vorübergehende Störung seines geistigen Gleichgewichts, und das Wunder seiner eklatanten malerischen Qualitäten entspringt zweifellos einer bis an die äußerste Grenze vorgetriebenen Hypertrophie seiner Sinnlichkeit. Aber glücklicherweise zeigt sich nirgends in seinem Werk die Spur dieser angeborenen Ideologie, deren man so oft gewisse krankhafte Künstler bezichtigt, und so liegt ihm vor allem jede Don Quichoterie völlig fern. Utrillo ist nichts als Auge, aber ein Auge von einer wunderbaren Präzision, die unvermittelt den richtigen Ton, die genaueste Nuance mit einer verblüffenden Sicherheit zu treffen weiß.

Es steht unbedingt fest, daß die Kunst eines Utrillo von keinerlei Erwägung bestimmt wird, die außerhalb der Grenzen des rein Malerischen liegt. Man hat ihn als Maler den Verkörperer der Vorstadt, der äußeren Boulevards, der alten, rissig und schimmlig gewordenen Mauern ansprechen wollen, als den Maler der krummen Gassen und der dunklen Winkel. Nichts scheint mir heute verkehrter als dies. Bei Utrillo gibt es gar nichts von Literatur, noch weniger etwas wie Sentimentalität. Seine Art zu malen ist so natürlich, daß die Motive bei ihm keinerlei besondere malerische Bedeutung haben, und die Tatsache, daß er sie oft bis zum Überdruß wiederholt, wenn auch immer unter irgendeinem neuen Aspekt, beweist, wie wenig Bedeutung er ihnen im Grunde beilegt. Wenn er auf dem Montmartre malt, so bestimmt ihn keine besondere Affektion, denn in Wirklichkeit ist die Romantik, die er den Motiven von Montmartre entgegenbringt, nicht größer als die des Bauern, der die Erdscholle liebt, in der er verankert ist. Beweis dafür, daß in seinen letzten durch die Fülle des Lichts so überzeugenden Werken das Motiv so durchaus nebensächlich erscheint, daß der Künstler — wie man weiß — sich oft damit begnügt, Ansichtspostkarten als Vorlagen nachzuahmen. Utrillo, der oft beim Schein der Lampe die funkelndsten und vollkommensten Töne malerisch kombiniert, betrachtet also das Motiv nur als einen unentbehrlichen Vorwand

für sein Auge, und wenn manche seiner Landschaften nach einem Ausspruch Albert Flaments „wunderbar verzierten Strohwischen“ gleichen, so stimmt das bis zu einem gewissen Grade, da er diese Motive nicht aus innerer Zärtlichkeit heraus konzipiert, sondern weil er empfindet, daß sowohl die gewöhnlichsten wie die lautersten Farben geeignet sind, dem Künstler merkwürdig reiche Variationen zu vermitteln, für den selbst das Wetterleuchten einer lauten Palette lediglich Vorwand für lyrische Zusammenklänge ist.

Maurice Utrillo ist also meiner Ansicht nach kein Poet, aber sehr wohl ein Maler, und zwar der stärksten einer, den man sich denken kann.

Dieser seiner Veranlagung gemäß, ist der Ursprung seines Talentes vielleicht in dem automatischen Unterbewußtsein unserer Handlungen verborgen; wenn man „automatisch“ sagt, bedeutet das keineswegs freiwillig, aber im Gegensatz zur Reflexion hat dieser automatische Akt keinen unmittelbaren äußeren Antrieb nötig. Aber gehen wir tiefer auf den Fall des Malers Utrillo ein. Die malerische Tat geschieht bei Utrillo effektiv absolut unfreiwillig. Er macht sie durchaus nicht seinem Willen untertan, vor allem, weil die rein verstandesmäßige Konzeption seinem Werke fremd ist. Ich möchte annehmen, daß der malerische Antrieb bei Utrillo unter der Rubrik maschineller Bewegungen rangiert, so wie sie Charles Richet beschrieben hat. Ähnlich wie der Pianist zu spielen vermag, wenn er an ganz andere Dinge denkt, malt Utrillo, ohne eigentlich an das zu denken, was er schafft. Man darf also behaupten, daß der malerische Akt bei Utrillo durchaus unfreiwillig ist und sehr im Gegensatz zu den Künstlern sich vollzieht, die sich vorher besonders ausgiebig mit ästhetischen Erwägungen befassen. Und hier scheint eine Lücke offenbar zu werden, die man dem Werk des Künstlers zum Vorwurf machen kann, das man aus dieser Tatsache heraus als unvollkommen ansprechen könnte. Die strengen Verfechter der Komposition machen ihm diesen Vorwurf, und vielleicht haben sie nicht einmal so ganz unrecht. Aber an diesem Punkt setzt das Wunder ein, von dem ich oben gesprochen habe. Das Fehlen der vernunftgemäßen Überlegung und des rein Gefühlsmäßigen ist im Werk eines Utrillo zweifellos unleugbar, aber dennoch muß man sagen, daß hier die reine Sinnlichkeit in ihrer reinsten Form triumphiert.

Dabei handelt es sich nicht um eine literarische oder sentimentale, von irgendwelchen Ideen materiell inspirierte Sensualität, und nichts Anekdotisches vermag jemals ihre Reinheit zu beflecken. Im Gegenteil, diese sinnliche Kraft eines Utrillo ist die eines Malers vom reinsten Geblüt. Ähnlich wie bei anderen Künstlern die reine Form alles sein kann, so ist bei ihm die reine Farbe seine eigentliche Domäne, und ohne geheimnisvollen Theorien nachzuhängen, bewahrt er eine kindliche Lauterkeit vor der Natur, die er durchaus einfach mit dem wunderbaren, bunten Farbengemisch koloriert, etwa in der Art, wie ein Kind die Bilder seines Buches ausmalt. In der Hauptsache folgt er dabei der Vorschrift eines Fromentin: „Die schönsten Farben zu wählen und sie dann in den lautersten und richtigsten Beziehungen miteinander zu kombinieren.“ In der Tat geht dabei Utrillo durchaus den Weg der Erfahrung, und da ihm jede Methode fehlt, gelingt ihm nicht alles gleichmäßig, ja es darf gesagt werden, daß gewisse Werke vollkommen gelungen sind, andere dagegen weniger. Aber die Mehrzahl von ihnen ist durch wundervoll klare Pinselstriche gekennzeichnet, die der erstaunlichste Ausweis einer lyrischen Malerei sind.

Man stellt sich in der Betrachtung gern vor, wie sich in seinem Werk das Wunder allmählich verdichtet, um von der tiefen Kenntnis aller Gesetze der Malerei und all ihrer Geheimnisse ein unwiderlegbares Zeugnis abzulegen. Einerlei, ob es sich dabei um die verschiedene Wahl der Grundtöne, um den Kontrast der Komplementärfarben oder um die Variationen handelt, die er bis zur Unendlichkeit mannigfaltig spielen läßt, immer scheint Utrillo alles zu verstehen, ohne es gelernt zu haben. Das Weiß seiner Mauer hat den gleichen Reichtum jenes Grau bei Velasquez. Das Blau seines Himmels ver-



Maurice Utrillo. Die Kirche von Treglonec in der Bretagne.



Maurice Utrillo. Ansicht von Varcelles.



Maurice Utrillo. Rue d'Orchamps.



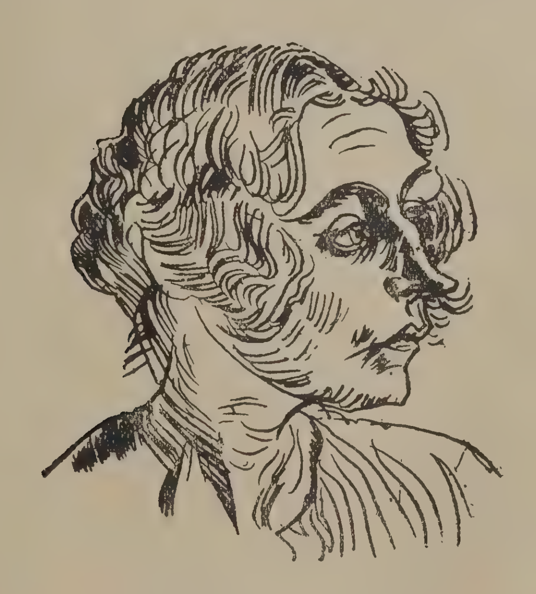
Maurice Utrillo. Straße von Stains.

mittelt im verschiedenen Abklang der Töne dem Auge lyrische Freuden. Und vor allem bemerkt man auf jedem seiner Gemälde eine innere Ausgeglichenheit der lokalen Töne, die, wie man in der Künstlersprache sagt, Gesamtstimmung markiert, die bei ihm niemals eine Leere oder Lücke auf der Leinwand hinterläßt.

Man hat Utrillo einen verspäteten Romantiker genannt, aber warum seine Kunst etikettieren! Er ist durchaus ein Mann der Farbe, und das zeigt seine Richtung an. Dies ist der letzte Vorzug seiner künstlerischen Qualität, und eben darum ist er eine Ausnahmeerscheinung. Man hat ihn in die Linie der großen französischen Landschafter einbezogen und sicher mit Recht. Aber er selbst weiß nichts davon, hat nie etwas davon gewußt und nichts getan, um diese Klassifizierung zu verdienen. Man hat ihn mit Sisley immer wieder verglichen, dem er sicher überlegen ist, und mit Pissaro. Zweifellos hat Utrillo die Impressionisten gut gekannt und mehr noch als das; denn ich behaupte unumwunden, daß er sie gewissermaßen in einer durchaus sinnlichen Art neu hat erstehen lassen, d. h. er steht außerhalb ihrer Gesetze und ihrer Unterwürfigkeit einem System gegenüber. Der beste Ruhmestitel aber, den man dem Werk eines Utrillo machen kann, ist dieser, daß man niemals das Knirschen des Handwerks empfindet und noch weniger sein Rüstzeug, auch niemals den Mechanismus zu entdecken vermag.

In dieser seiner Sonderstellung erkennt man trefflich das liebenswerte Genie eines Utrillo. Er malt so, wie er atmet, und er ist für den Kult der reinen Malerei ungefähr das, was der Douanier Rousseau für die Anekdote war. Und lange noch wird man über den seltsamen Widerspruch staunen, der den Händen eines ach so elenden, vergifteten und unvernünftigen Utrillo nicht nur die am wenigsten kranke und leidende Kunst entstammen ließ, sondern eine, die im Gegenteil der überzeugendste Beweis von Gesundheit, Frische und ewiger Jugend ist.

Deutsch von G. Biermann.



Ludwig Meidner. Studienkopf.

Neue Arbeiten von André Derain

Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln *Von GEORG BIERMANN*

Im letzten Winter ſah man an verſchiedenen Orten in Deutſchland (Berlin, München, Frankfurt) eine Derain-Ausſtellung, die zuſammengeſtellt zu haben, das Verdienſt der Galerie Flechtheim war. Da faſt gleichzeitig in anderen Kunſtſalons eine Reihe deutſcher Maler von Ruf und Anſehen zu Worte kam, wirkte das Auftreten des franzöſiſchen Meiſters auf deutſchem Boden beſonders inſtruktiv und verlockte ſchon aus dieſem Grunde zu verallgemeinernden Betrachtungen, die auch in dieſem Zuſammenhang nicht ganz verſchwiegen werden ſollen. Sicher ſehen wir Deutſchen einen Künſtler wie Derain anders als es der Franzoſe tut. Das iſt ſchon aus der Entwicklung der Raſſe heraus erklärlich. Und wie ſehr wir auch danach ſtreben, über die Grenzſcheide der Völker hinaus, Europa letzten Endes als kulturelle Einheit zu faſſen und zu erkennen, die aus hundert Quellen gegenſeitigen Durchdringens geformt iſt, und ſo ſehr auch hiſtoriſche Erkenntniſſe den Weg der Annäherung im Geiſtigen verkürzen mögen, das eingeborene Temperament zieht unwillkürlich Grenzen, fordert Vergleiche, differenziert — oft ungewollt — bei der Betrachtung je nach Veranlagung und ſubjektivem Gefühl. Daß es ſo iſt und nicht anders, könnte in Zeiten, die politiſch weniger verſeucht ſind als die heutigen, nur dazu beitragen, die gegenſeitige Achtung zu ſtärken, ja ſogar in dem Gegner der Politik den Bruder künſtleriſcher und geiſtiger Gemeinſamkeit zu lieben.

Als wir ſeit Jahren wieder einmal Derain begegneten, gerade in dem Augenblick, wo die Wellen politiſcher Gegenſätze alle beſſere menſchliche Erkenntnis zu erdrücken drohten, überkam uns das Werk dieſes Meiſters mit einem ſo wundervoll ausgeglichenen Gefühl des Friedens, daß wir unwillkürlich den Atem anhalten mußten, weil der Eindruck von ſo viel Schönheit uns beinahe aus der Faſſung bringen wollte. Wir ſuchten, langſam taſtend die Wände jener Ausſtellung ab, blieben hier und dort vor einzelnen Werken länger gefeſſelt und erkannten in freudiger Erlöſtheit das Werk eines Mannes, deſſen Schöpfungen ohne weiteres zu den großen Offenbarungen dieſer Zeit zählen. Ein paar Stunden ſpäter — ſeltſames Zuſammentreffen der Tatſachen — gingen wir dann zu Lovis Corinth, deſſen Zeichnungen und Aquarelle (beſonders die letzteren) in der Ausſtellung bei Dr. Erwin Roſenthal-Berlin keine geringere Freudigkeit in uns weckten, und von ſelbſt ſtieg der Gedanke in uns auf, wie wohl der Eindruck dieſer koſtbaren Dinge in Paris ſein müßte, wenn die Freunde in Frankreich wirklich den Mut hätten, ihren Landsleuten einmal das Werk eines der herrlichſten „Barbaren" vorzuſtellen. Daß dies nicht möglich und kein Franzoſe heute daran denkt, deutſche Kunſt in Paris zu zeigen, während bei uns mit einer durchaus ſympathiſchen Geſte im Reiche der Kunſt die Tatſachen der Politik ausgeſchaltet werden — mag unabhängig von jeder Utilitaritätserwägung — doch den ſchönen Satz des Dichters beſtätigen, der in den „Wilden" die beſſeren Menſchen fand.

In der Tat vollzieht ſich innerhalb der europäiſchen Kunſt dieſer Zeit immer augenfälliger der Prozeß paralleler, aber auch in ſich differenzierter Entwicklung, die ihre ſtarken Pole heute ausſchließlich in Frankreich und Deutſchland beſitzt. Dieſe beiden Völker drehen — wenn wir Rußland als Kunſtprovinz für ſich betrachten — gleichmäßig das große Rad der geiſtigen Kongruenz, ſtehen im Verlangen nach letzten ſynthetiſchen Zielen wie Brüder des gleichen europäiſchen Heimatbodens, aber doch durch Temperament verſchieden, nebeneinander und meſſen im edlen Wettſtreit des ſchöpferiſchen

Die Wiedergabe der Abbildungen von André Derain erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Simon, Paris und der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin.

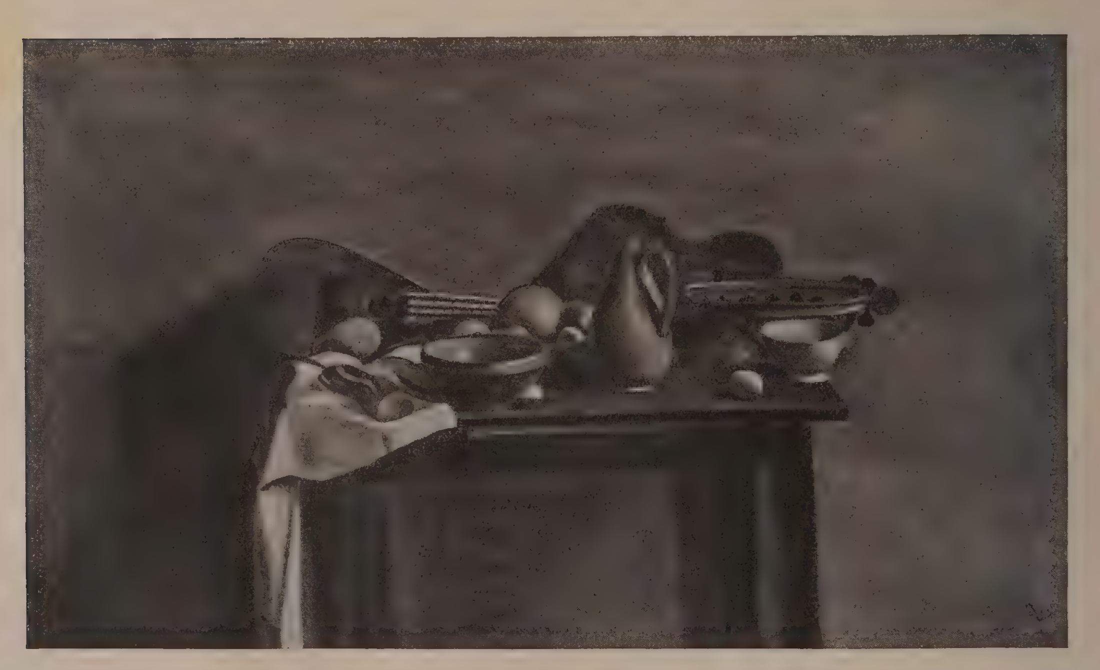


André Derain. Die Straße nach Castelgandolfo. Ölgemälde. 1921.

Sammlung Dr. Palkowsky, Prag.



André Derain. Dambrett.
Aus der Derain-Ausstellung der Modernen Galerie Thannhauser, München.



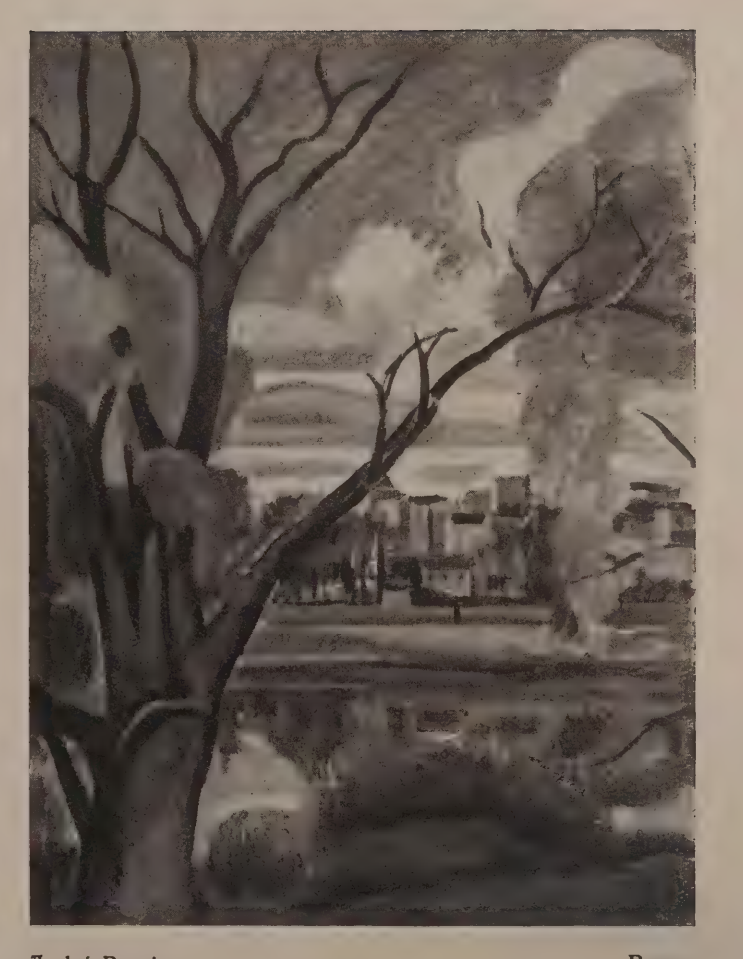
André Derain. Der Tisch. 1922.
Galerie Simon, Paris.



André Derain. Das Tal. Ölgemälde.
Privatbesitz, Stockholm.



André Derain. Die Waldlichtung. 1921.
Privatbesitz, New York.



André Derain. Baum.
Aus der Derain-Ausſtellung der Modernen Galerie Thannhauſer, München.



André Derain. Der Junge. Ölgemälde. 1922.
Galerie Flechtheim, Frankfurt.

Könnens ihre Kräfte. Ein bezauberndes Bild für jeden, den die Realität des politischen Lebens nicht beeinflußt und der unvoreingenommen den Tatsachen ins Gesicht zu schauen vermag. Diese nämlich gründen sich auf den überall zutage tretenden Umschwung innerhalb der künstlerischen Gesinnung unserer Zeit, die nach den Extremen weit ausholender Pathetik im Geistigen, langsam wieder den Anschluß an die Vergangenheit und damit an die Natur selbst sucht, ohne die vielen neuen Möglichkeiten des letzten Strebens nach Vertiefung und die Ergebnisse eines nicht minder neuen malerischen Stiles zu verleugnen. Wenn wir dabei in unseren Beobachtungen nicht fehlgehen, folgt der französische Maler dieser Zeit stärker den Beispielen einer gewissen Tradition, die seit Jahrhunderten in dieser Rasse verborgen ist, indem er vor allem die Schönheit des Klanges, das Sinnliche der Farbe selbst zu ergründen und darzustellen bemüht ist, während umgekehrt der deutsche Künstler mehr die Plastizität der Erscheinung sucht, die zwar die Farbe als Mittel, aber nicht als Endzweck des Gestaltens benutzt, derart, daß, malerisch gewertet, im Sinne jener von den Franzosen propagierten „culture de la peinture“ der Deutsche ohne weiteres ins Hintertreffen gerät, um auf dem ihm von jeher besonders vertrauten Gebiete formalen und linearen Aufbaus — seit Jahrhunderten ist dieser Gegensatz auf allen Gebieten der bildenden Kunst evident — gewaltig aufzuholen.

Dabei sind die Franzosen vom Schlage eines Derain sicher keine schlechteren Zeichner als unsere derber zupackenden deutschen Künstler. Aber während die letzteren vor allem den scharfen Umriß der Kontur als Faktor seelischen Ausdrucks betonen, gibt der Franzose zwischen den Linien fast unbewußt die ganze sinnliche Fülle des Volumens preis. Zeichnungen von Derain haben — um dies kostbare Beispiel festzuhalten — immer etwas von einer reifen, schwellenden Frucht. Denkt man im Gegenüber etwa an Heckel oder Beckmann, so fühlt man beinahe die Anatomie der Körper mit aller Deutlichkeit als Mittel seelischer Extase. Nehmt nur zur Verdeutlichung dessen, worauf es ankommt, die schwellende Fülle der Kathedralskulpturen von Rheims im Gegensatz zu den Stifterfiguren des Naumburger Doms oder die eckig gebogene Verzücktheit eines Grünewald zu dem weichen melodischen Klang des zwar bedeutend späteren Poussin oder aus früherer Zeit das Werk des deutschen Memling zu den gleichzeitig in Burgund entstandenen Miniaturen und Tafelbildern und ihr wißt, was gemeint ist. Boucher ist immer Franzose wie sein Urenkel Derain, und wenn sich auch die deutsche Kunst des Rokoko oft und manchmal, wie wir heute wissen, mit durchaus selbständigem Elan bemüht hat, diesen und anderen Beispielen nachzufolgen, der Unterschied ist immer offenbar, genau so wie der Trennungsstrich, der die Rassen voneinander scheidet.

Trotzdem ist es gut, daß sich die Völker gerade im Künstlerischen erkennen lernen und gegenseitig — wollend oder nicht — durchdringen. Daß wir aber im Gegensatz zu der Epoche des letzten Impressionismus, der durchaus französische Erfindung und Import innerhalb der deutschen Kunst gewesen ist (Manet-Liebermann), heute wieder innerhalb einer gemeinsamen geistigen Zielrichtung so starke Wesensunterschiede feststellen können, bestätigt uns das unerhört impulsive Verlangen nach letzter Manifestation der eingeborenen künstlerischen Kraft auf beiden Seiten. Derain ist für uns, vielleicht wie kein anderer französischer Maler dieser Epoche, Ausdruck des französischen Instinktes und gerade deshalb auch doppelt liebenswert, weil er die große Tradition seiner Rasse im Blute hat. Von ihm aus über Ingres den Schritt ins Rokoko zu machen, ist eine leichte Sache; denn von beidem besitzt er mehr als tausend Blutstropfen in sich. Sieht man seine Zeichnungen mit der Attitude ererbten Klassizismus', weiß man wie von selbst, wie dieser Künstler mit dem leicht beschwingten Stift einen Ingres selbst da schon in sich verarbeitet hatte, als er vorübergehend noch dem Kubismus gewisse Konzessionen machte. Und tastet man danach mit dem Auge seine herrlichen Aquarelle ab, die an Abbreviatur der malerischen Handschrift das Äußerste versuchen, dann fühlt man unwillkürlich die ganze Tradition der „grands pastellistes“ des 18. Jahrhunderts auf sich

zuströmen, die wieder an Boucher, Fragonard u. a. angeknüpft hat. Aber innerhalb dieser nie unterbrochenen Überlieferung stehen Meister wie Degas und nicht zuletzt auch der große Gott der neueren französischen Malerei — Cézanne.

Von diesem hat er kompositionell sicher das meiste gelernt. Aber Derain füllte das ererbte Schema des imaginären, nach inneren Rhythmen gegliederten Aufbaus mit einem neuen Zauber seiner durchaus persönlichen Palette, die an Klangtiefe oftmals das Werk seines Vorgängers in Schatten stellt. In diesem Sinne will er uns beinahe als Synthese aus Poussin und Cézanne erscheinen, hoffnungsvollster Künder einer neuen künstlerischen Jugend, die aus der Enge eines überlieferten bürgerlichen Bezirks in den Bannkreis universalen Weltempfindens strebt. Wie jeder große Künstler, so hat auch Derain seine Perioden des Auf und Ab gehabt und wie alle seine Zeitgenossen hat er hin und wieder der Modeströmung geopfert. Aber die letzten Resultate überzeugen dennoch restlos und sie liegen durchaus auf der gleichen Linie wie die Bilder aus den glücklichen Jahren von 1910—14, die damals schon den Weltruf dieses Meisters mit Recht begründet haben. Daß man gerade diesem Maler in Frankreich hier und dort den Vorwurf verstandesmäßigen Schaffens gemacht oder ihm die allzu gute Kenntnis der Museen als Manko aufrechnet, muß uns Deutsche nicht wenig überraschen. Für den, der französische Kultur zu verstehen glaubt, ist Derain in der Malerei etwas wie Debussy in der Musik, vielleicht sogar ein Ravel der Palette und wie diese Fortsetzer eines streng überlieferten Klanggefühles Vollender einer Tradition, die seit tausend Jahren seiner Rasse eingeboren ist.

Kommen zu uns, den „Barbaren", aus Frankreich solche Klänge herüber, dann horchen wir nicht nur gerne auf, sondern geben uns ihnen lieber noch restlos gefangen, wandern mit diesem Zauberer der Farbe verzückt auf seinen Wegen, einerlei ob sie an die normannische Küste führen oder in den stillen verschwiegenen Hain, den Sonnenglut durchzittert; fühlen wie ein Wunder jene sinnliche Fülle, die uns verschlossen ist und doch wie ferne Sehnsucht in uns wohnt und sind glücklich ob der Tatsache, daß ein solcher Künstler in Europa neben den Unsrigen wandelt, die ähnlich etwa wie ein Lovis Corinth aus der Urkraft ihres Instinktes dem Gott der Schöpfung opfern und uns die Welt von der Seite zeigen, wo sie am schönsten ist.

Daß selbst die „nature morte" — von dem lebendigen Menschen, der atmenden Landschaft ganz zu schweigen — in Derain den idealen Gestalter gefunden, der auch in diesem Sinne über Cézanne hinausgegangen ist, beweisen gerade einige seiner letzten Arbeiten. Stilleben nach Form und Farbe wie etwa jene „Cathédrale engloutie" des alten Debussy, die heute in Europa niemand so meisterhaft spielt wie der inzwischen zu Weltruf gelangte gottbegnadete Walter Gieseking.



Joh. Wilh. Meil. Zeichnung.



André Derain. Torso. Pastell. 1919.

Privatbesitz, Hamburg.



Wilhelm Schmid. Stilleben.



Wilhelm Schmid. Cureglia.

Wilhelm Schmid

Von CURT BAUER | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Im Jahre 1920 erregte in der juryfreien Kunſtſchau zu Berlin ein junger Maler deutſch-ſchweizeriſcher Herkunft, Wilhelm Schmid, die Aufmerkſamkeit der Kennerwelt. Die Wände des großen Ehrenſaales waren von ihm mit Koloſſalgemälden geſchmückt worden, deren Motive ſich auf die Muſik, die Arbeit und die Anbetung bezogen. Die Darſtellung eines Orcheſterkonzertes, Beethoven gewidmet, bedeckte mit ihren 28 Figuren in zwei Hälften die beiden durch die Tür geteilten Wände. In all dieſen Geſtalten ſchien der gleiche Rhythmus zu ſchwingen. Ein gemeinſames Fühlen, das ſich ganz auf die Noten konzentrierte, ließ im Ausdruck der Züge, in der Haltung der Körper nur kaum merkliche Abweichungen aufkommen. Die mitreißenden Akkorde hatten jede Individualität ausgelöſcht. Bäſſe und Geigen glichen tönenden Noten, die alle Mitwirkenden in den gleichen Bann zogen. Dieſe Kunſt erinnerte mit ihren übereinſtimmenden Geſichtern, mit der Anpaſſung ihrer Bewegungen, die ſich nur wenig voneinander unterſchieden, an romaniſche Moſaiken oder mittelalterliche Bilderhandſchriften. Es war ein erſtaunliches Werk von eindrucksvoller Zielſicherheit, ſämtliche Gemälde in kaum zwei Monaten auf die gewaltige Leinwandfläche geworfen, jede Figur beinahe in doppelter Lebensgröße. Ein lapidarer Stil verhalf den Wänden zu einheitlicher Wirkung. Aber das ſich in ihm äußernde Temperament war zu ſtark und urwüchſig, um die Wandflächen nicht zu beunruhigen. Es handelte ſich mehr um Ausſtellungsbilder von weiter, farbiger Raumbeſchaffenheit, die den Saal dehnten, anſtatt ihn zu ſchließen. Jedenfalls blickte aus dieſem Rohſtoff eine um den Rhythmus der Form ringende bedeutende künſtleriſche Kraft, die mutig vorwärts ſtrebt, ohne noch ihre innerſte Gefühlswelt abgeklärt zu haben.

Wilhelm Schmid entſtammt einer alten Familie ſeines Landes, das auf der Grenze zwiſchen Süd und Nord die Raſſen, Romanen und Alemannen, eint. Aus dieſem Mutterboden mit ſeinen alten Traditionen erwuchs ihm die Kraft, ſeine Begabung zur Entfaltung zu bringen und allmählich zu jener großen Einfachheit der Form zu gelangen, wie ſie heute bereits das Merkmal ſeiner Kunſt iſt. Dem fleißig mit Stift und Farben hantierenden Knaben erſchloß ſich ſchon frühzeitig die große Kunſt im Baſeler Muſeum, wo er Holbein, Konr. Witz, Nik. Em. Deutſch, Hodler und andere führende Meiſter kennen lernte. Nach einem Studium der Architektur und des Maſchinenbaues bildete er ſich ſpäter als Autodidakt auf Reiſen in der Schweiz, Italien, Flandern und Deutſchland in der Malerei aus, ohne ſich dabei durch eine beſtimmte Schule einengen zu laſſen. Seine Lehrer wurden Meiſter wie Grünewald, Cranach, Dürer, Ucello Breughel ſowie manche moderne Künſtler, deren Werke er in Muſeen und Ausſtellungen ſtudierte. Die Stätte ſeines erfolgreichſten Wirkens aber wurde Berlin, wo er ſeit zehn Jahren unabläſſig am Werke iſt.

Gleich bei ſeinem erſten Auftreten in der Öffentlichkeit gab ſich Wilhelm Schmid als ein Strebender von ureigenſtem Gepräge zu erkennen. Bei allen Härten und Unfertigkeiten ſchöpfte er von vornherein aus einer originellen Gefühlswelt, die eine feine, harmoniſche Innenkultur offenbarte. Vor allem half ſeine ſich aus den feinſten Nuancen von Blau, Gelb und Rot bewegende Farbengebung über manche äußere Schroffheiten der Formenſprache hinweg. Sie war es, die über alles Harmonie und muſikaliſchen Rhythmus ergoß. Man braucht nur die Photographie eines Werkes aus jener Schaffenszeit mit dem Original zu vergleichen, um zu erkennen, was ihm die Farbe damals bedeutete: ſie wurde das Leitmotiv für das ganze Bild, das ohne ihren Mitklang ſeinen Hauptreiz einbüßte. Erſt allmählich zog die Muſik der Farben auch die Liniengebung nach, die, was anfangs noch von vielen Verzerrungen verhüllt war — den Rhythmus eines reinen Zuſammentönens — immer ſouveräner zur Geltung brachte. Dazu bedurfte

es aber eines unabläſſigen, fleißigen Studiums. Neben grotesken Gemälden entſtanden unzählige Naturſtudien, die, zu jenen in einem ſcharfen ſtiliſtiſchen Gegenſatz ſtehend, doch bereits darauf hindeuteten, daß dem Künſtler noch ein höheres Ziel vor Augen ſchwebte: eine Syntheſe zwiſchen der reich und ungeſtüm hervorquellenden inneren Gefühlswelt und den an der Natur erworbenen Erfahrungen.

Der Zug ins Groteske, Bizarre, der in den Motiven Wilhelm Schmids urſprünglich vorherrſchte, entſprang weniger einem Mitgehen mit dem modernen Geſchmack, als der Überſättigung an der Zeitkultur. Das Leben verzerrte ſich in ſeiner Vorſtellung, weil ſeine Erſcheinungsformen zu unmittelbar auf die empfindſamen Sinne des Künſtlers eindrangen. Es nahm in ſeinen Augen die Geſtalt einer bunten Maskerade an. Die Menſchen wurden Pierrots, handelnde Gliederpuppen, eine der andern ähnlich, ſowohl im höchſten Genuß, wie im Leiden und Erdulden. Wieder iſt es der Bildrhythmus des Ganzen, der dieſen Geſtalten, die ebenſogut aus Holz beſtehen könnten, Leben einhaucht, ein Leben freilich, das gleichzeitig in Mechanismus zu erſtarren ſcheint und ſich nur wenig über Narrheit erhebt. Und doch dringt ein göttlicher Lichtſtrahl in dieſe groteske Welt, trägt Liebe und Bewegung in ſie hinein. Unter ſolchen Geſichtspunkten iſt ein Gemälde wie „Adorazione Maternità“ zu betrachten, in dem Harlekins und Muſikanten der Madonna beglückt ihre Verehrung bekunden. Keine Blasphemie, die das Göttliche herabſetzen ſoll. Im Gegenteil, es drückt aus, wie ſeine Huld in jedes Milieu herablächelt, und daß kein Kreis — beſtände er ſelbſt aus Narren und Ausgeſtoßenen — zu gering iſt, um von ihm erfüllt zu werden. Den Auftakt zu dieſer Vorſtellungsform bildet die „Geburt“ mit dem Tode und der Katze im Hintergrund. Ein ſeltſames Gemiſch von Realiſierung des Vorganges und Stiliſierung des Bildganzen. Auch hier im häßlichſten Lebensbrodem der Heiligenſchein um das Haupt der Wöchnerin. Stumpfſinnige Geſtalten, in denen die Bedeutung des Augenblickes doch Liebe und Mitleid erweckt. Aller Gedanken und Empfindungen auf einen einzigen Punkt konzentriert. Im gleichen Jahre entſtanden noch die Gemälde „Fuoco“, „Pierrots Traum“ und andere, in denen das bizarre Element dominierte, ohne jedoch ein gewiſſes menſchliches Idealbild daraus zu verdrängen. Überhaupt iſt es typiſch für jene Entwicklungsperiode des Künſtlers, daß ſeine Neigung zur Verhöhnung des Daſeins niemals ins Triviale entgleiſt, ſondern ſtets nach Befreiung und Verſöhnung ausſchaut. Immer wieder kehrte das Motiv der Muſikanten. Auch hier wirkte das Bizarre nach, war aber auf einen feineren rhythmiſchen Schwung eingeſtellt. Es kam dem Künſtler dabei weniger darauf an, den pſychologiſchen Vorgang darzuſtellen, als vielmehr eine vollkommene Harmonie von Flächen und Farben im Raum zu erzielen. Die Klänge der Muſik ſollten von der Leinwand tönen und dem Auge direkt dasjenige vermitteln, was die Bäſſe und Geigen dem Ohre vorſpielten. Es war ein kühner Verſuch, der den Künſtler jahrelang in ſeinen Bann zog, und zu deſſen Verwirklichung manches andere künſtleriſche Element der Bildwirkung, namentlich die Beobachtung organiſcher Einzelheiten, zurückgeſtellt werden mußte. Aus anfänglichem Dunkel ſteigerte ſich dies Motiv zu intenſiver Farbengebung und erreichte ſchließlich ſeinen Höhepunkt in den „gelben Muſikanten“ vom Jahre 1919 und den Wandbildern vom Jahre 1920.

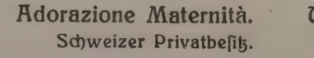
Obwohl der Expreſſionismus ſeine Aufmerkſamkeit vorwiegend der menſchlichen und tieriſchen Geſtalt zuwandte, ſcheint doch die Landſchaft in der jungen Kunſt die Aufgabe eines ſtarken Entwicklungsfaktors behalten zu haben. Die Leuchtkraft ihrer Farben pflegte ſich auch auf das Figürliche zu übertragen. Vor allem iſt es das Studium im Freien, das die Beobachtungsgabe des Künſtlers vertieft und auf die Natur hinlenkt. Wilhelm Schmid fand ſeine landſchaftlichen Anregungen in der italieniſchen Schweiz, deren Bergnatur ſeinem tektoniſchen Stilgefühl in hohem Maße begegnete. Gerade angeſichts der Landſchaft regte ſich in Schmid der Architekt. Als einfache Flächen richten ſich monumental die Häuſer und Kirchen empor, und in lapidarer Monumentalität wachſen zwiſchen ihnen die Bäume, deren Kronen wie Gewölk über den Stämmen und Äſten

Wilhelm Schmid. Morcote.
Barmen, Privatbesitz.



Wilhelm Schmid. Toskanisches Bauernmädchen.

Wilhelm Schmid.



Adorazione Maternità.
Schweizer Privatbesitz.



Wilhelm Schmid. Der Traum des Pierrot.

stehen. Die terrassenförmige Beschaffenheit jener Natur, von ragenden Bergen gekrönt, ermöglicht die Fortsetzung der architektonischen Gliederung in die Landschaft, so daß Berge, Bauten und Bäume sich in feierlicher Harmonie übereinander türmen. Frühzeitig schon atmeten Schmids Landschaften einen vollkommenen Zusammenklang von Höhen und Tiefen, von Flächen und Farben, der den Künstler auf diesem Gebiete schneller reif erscheinen läßt als im Figürlichen. War er hier ein Suchender, so dort ein Finder, blieb er hier im Problematischen haften, so winkte ihm dort Erlösung. Erst nach und nach machte sich die große, einfache Ruhe, die seine Landschaften erfüllt, auch im Figürlichen fühlbar. Eine fein kultivierte Abstimmung, gleich der Ahnung des Zeitlosen, begann hauptsächlich seiner Bildniskunst einen überaus eigenen Schimmer zu verleihen.

Was jedoch die Kunst Wilhelm Schmids zur schönsten Entfaltung brachte, war seine italienische Reise. Italien offenbarte ihm jenes Gleichmaß der Form, das er im Innersten stets gesucht hatte. Die Monumentalität der Landschaft, der Rhythmus der menschlichen Gestalt und die Harmonie voller Farbentöne kamen seinen eigenen Bestrebungen in jeder Weise entgegen. Er brauchte nur in diesen Reichtum hineinzublicken, um das verworren Geahnte klar vor Augen zu haben. Lange hallten die italienischen Eindrücke in der erschütterten Seele des Künstlers nach, um hier verwandte Saiten anzuschlagen und eine reiche Schaffensfülle anzufachen, der wir seine vortrefflichsten Arbeiten verdanken.

Inzwischen hatte Wilhelm Schmid nach der Rückkehr aus Italien seine Kräfte durch ein intensives Studium nach der Natur zusammenzufassen gewußt. Betrachten wir diese vielen Blätter, schlicht mit Kohle und Rötel entworfen, so überrascht uns darin die für seine sonstige Art erstaunlich enge Anlehnung an das Modell. Bei einem Kompositeur von sonst so kühnem Ausmaß wie Schmid müßte man annehmen, daß dieses geduldige Nachahmen des Vorbildes sich mit einer bestimmten Absicht verband. Tatsächlich handelte es sich dabei um die Feuerprobe seiner eigenen Natur, die mit der jetzt erlangten Reife des Könnens alles Bizarre, Phantastische abstreifte, ohne dabei die große Form und den beschwingten Grundrhythmus zugleich einzubüßen.

Die Natur abmalen können, bedeutet ja für den wahren Künstler noch lange nichts sie beherrschen. Während es sich der Stümper daran genügen läßt, in die kleinsten Falten ihrer Einzelheiten einzudringen, muß dieser von dem an ihr Gelernten loszukommen suchen. Er muß den beobachteten Natureindruck erst wieder mit dem Gedächtnis nachschaffen, um ihn so als etwas Neues, aus der eigenen Seele Empfangenes darzustellen. Sonst kommt er über die photographische Richtigkeit nicht hinaus und läßt im letzten Sinne kalt. Das Naturstudium des geborenen Künstlers besteht daher nicht in der Nachahmung, sondern in der Einprägung der Formen und Farben. So sicher muß er sie im Gedächtnisbilde haben, daß er sie jederzeit daraus hervorzuholen vermag, auch wenn ihr äußerer Eindruck längst vorüber ist. Dann erst vermögen sie sich im Laufe der Zeit mit anderen seelischon Vorgängen im Innern des Künstlers, ohne die ihre Darstellung tot bleibt, zu vermischen. Als etwas Eigenes, nie zuvor Empfundenes tauchen dann ihre äußeren Linien und Farben wieder aus diesem seelischen Spiegel auf. Die Intensität des Erlebens und die Tiefe des Weltgefühls ermöglichen es Wilhelm Schmid, seine Werke stets nach dem Gedächtnisbilde zu gestalten. Diesem innern Sinne vor allem verdankt er jene harmonische Bildrhythmik, bei der ihm das Studium der Natur lediglich als äußeres Korrektiv dient. So entstanden eine Reihe ausgeglichener Arbeiten, wie wir sie z. B. im „Toskanischen Bauernmädchen" u. a. bewundern, wo trotz dem in sich ruhenden Ebenmaß des Ganzen doch der Richtigkeit aller dargestellten Einzelheiten der Naturform Rechnung getragen ist. Gerade die neuesten Arbeiten zeigen den Künstler auf einem Wege, der eine weite und fruchtbare Entwicklung für ihn voraussehen läßt Neben dem strengen Formenrhythmus beginnt sich ein immer mehr individuelles Eingehen auf die Einzelheiten innerhalb des Ganzen geltend zu machen. Diese Individualisierung geht vor allem vom Porträt und vom Akt aus, um sich dann auf das kom-

positionelle Gemälde zu übertragen. Einige neue Frauenakte gehören sowohl im Hinblick auf den musikalischen Linienfluß wie auf die Versenkung ins Minutiöse zum Vortrefflichsten, was der Künstler figurell geschaffen hat.

Am meisten indessen dürften den Beobachter der Kunst Wilhelm Schmids die zahlreichen landschaftlichen Aquarelle und Handzeichnungen aus Italien fesseln. „Hier war es, wo ich mich selbst wiederfand", könnte der Künstler wie Goethe sagen. Mit einer zarten Anmut, die an die besten Maler der deutsch-italienischen Romantik erinnert, verbindet sich hier eine ganz eigene Formen- und Liniensprache. Viele dieser Zeichnungen scheinen mit der Seele auf das Papier gehaucht zu sein, ohne daß die Hand wußte, wie sie es vollbrachte. Die breit konturierten Lichtflächen haben sich zu äußerster Einfachheit konzentriert. Der Hauch einer feinen Stimmung beseelt die Blätter, deren Behandlung in jedem Strich den Ausdruck eines hochkultivierten Geschmackes darstellt. Der Künstler ist in ihnen seinem innersten Selbst in einer Weise nahe gekommen, die in ihrer besonderen Eigenart kaum noch von ihm oder anderen zu überholen sein dürfte. Diese Blätter bilden voll und ganz den Ausweis einer hohen künstlerischen Reife.

Wilhelm Schmid gehört seiner Entwicklung nach zu denjenigen Künstlern, die mit Ungestüm beginnen, um dann, geläutert durch die Erfahrung, ihre Kunst mehr und mehr abzuklären. Es bedurfte für ihn eines langen Ringens, nach manchen Irrungen das starre Formalprinzip durch die individuelle Beobachtung auszugleichen. Die Vielseitigkeit seiner Bestrebungen bringt es mit sich, daß sich bei ihm die Fortschritte von einem Schaffensgebiet auf das andere übertragen und seinem Entwicklungsfeld Zukunft und Weite verleihen.



W. Wagner. Zeichnung.



Wilhelm Schmid. Villa Bellosguardo in Florenz.



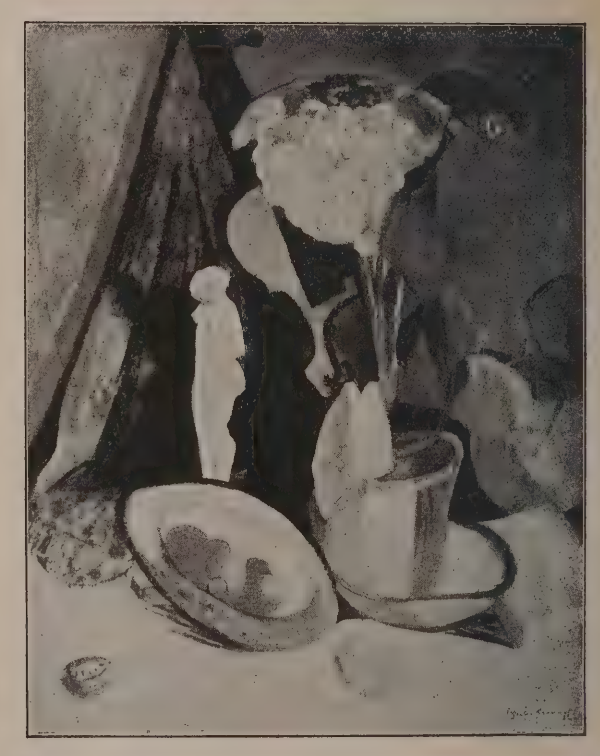
Wilhelm Schmid. Garten in Florenz.



Rudolf Levy. Caſſis. 1914.
Eſſen, Folkwang-Muſeum.



Rudolf Levy. Blumen. 1914.
Berlin, Sammlung Hugo Staub.



Rudolf Levy. Stilleben mit Skulptur. 1913.
Philadelphia, Sammlung Speiſer.

Rudolf Levy

Von DIETRICH MENDE | Mit neun Abbildungen auf vier Tafeln

Die Kämpfe für oder gegen den Expreſſionismus ſind verebbt. Die Leidenſchaften der Streiter haben ſich anderen Gebieten zugewandt, Indien, Kayſerling, Steiner bieten Möglichkeiten in Fülle. Ab und zu erinnert die Frage eines harmloſen Zeitgenoſſen: „ob der ‚Expreſſionismus‘ ſchon tot ſei“ daran, daß es — wie lange her! — einen „Deutſchen Expreſſionismus“ gab. Heute erſcheint grotesk, daß eine Richtung exiſtierte, die ein Formungsprinzip, eine Ausdrucksmöglichkeit als endgültig, unbezweifelhaft richtig hinſtellte. Natürlich immerhin, daß dem impreſſioniſtiſchen Formkult, überſteigerter Objektivierung, bohrender Analyſe die Reaktion folgte. Natürlich — wo? In Deutſchland, wo man mit Inbrunſt einſeitig iſt, eben erfundene (oder neuentdeckte, was das gleiche) Wahrheiten als letzte Erkenntnis proklamiert und ſie in den Rang des Abſoluten erhebt, bis eine „neue“ Wahrheit ſie ablöſt. Moden kommen und gehen; dieſe herrſcht länger, eine andre kürzer. Der Auflöſungsperiode des Impreſſionismus bis zur Objektzerlegung in Formatome mußte, Notwendigkeit der Natur, ein Wollen folgen, deſſen Ziel Wiedergabe von Idee und Stimmung; deſſen Methode vor Durchbrechung der Form nicht ſchreckte, wenn der Gehalt es forderte.

Wie aber nur der deutſche Impreſſionismus einſeitig wurde (denn Monet, Piſſarro, Sisley) haben über feinſter Form niemals das Geiſt-hafte, Stimmung-gemäße vernachläſſigt), indem er nichts als die Form pflegte — ſo ward es auch nur der deutſche Expreſſionismus in der Alleinwertung des Gehaltlichen. Kein Lehrer jüngerer deutſcher Kunſt, weder Munch noch Matiſſe, Kandinſky oder Picaſſo, hat auf die Form verzichtet. In Deutſchland überſah man, daß dem Objekt gemäße Formgebung noch nicht Un-Form heißt.

Heute ſind die Formeln verblaßt; blutleere Theorie hat ihren Reiz verloren; man philoſophiert und malt nicht mehr die Verabſolutierung der Idee des Unendlichen. Man ſieht ein, daß das Natürliche wie überall auch in der Kunſt das Beſte; daß der Malerei ſo wenig wie dem Leben mit Formeln beizukommen iſt — am wenigſten mit ſolchen, die der Kunſtſoziologe prägt. Das Un-Erzwungene, Selbſtverſtändliche iſt, beinah über Nacht, an den Platz gelangt, der ihm gebührt. Es iſt Zeit feſtzuſtellen, daß es auch zwiſchen Elsheimer und Pechſtein Maler gab und gibt. Darf man von Runge und Friedrich ſprechen, ohne als Kunſtreaktionär verſchrien zu werden, dann erſt recht von den Lebenden, die nicht mit Afrikas Wiedergeburt in deutſcher Seele blufften oder mit expreſſioniſtiſcher Ethik (bald gibt es eine Steinſetzerethik, die Glasbläſer, Fleiſchbeſchauer, Damenfriſeure werden nicht zurückbleiben wollen, welche Perſpektiven). Man braucht nicht die Vergangenheit zu begraben, weil man heute andre Löſungen maleriſcher Probleme ſieht als einſt. Mancher dachte nie daran, die Tradition fortzuwerfen; dieſe ſind es, denen die Stunde gehört. Sie haben dem Tag keine Konzeſſionen gemacht; gingen ihren Weg und fanden eignen Stil mit der Sicherheit, die eine auf beſter Tradition erwachſene Kultur verleiht.

Kultur; Stil: Keine Begriffe umſchreiben wie dieſe das Weſentliche von Rudolf Levys Kunſt. Kultur und Stil laſſen ihn zu der von andern — ach, wie! — heftig begehrten und nicht erreichten Syntheſe gelangen. Eine natürliche Betrachtungs- und Anſchauungsweiſe führt ihn dahin; ſtrömendes Temperament; Freude an der Welt, der nichts ſo fern liegt wie metaphyſiſche Jenſeitskonſtruktion.

Die Monumentalität freilich, von der die deutſchen Expreſſioniſten träumten, wird man in Levys Blumen und Landſchaften vermiſſen. Aber man ſollte bedenken, daß es noch andre Aufgaben für die Malerei gibt als die ſixtiniſche Kapelle und daß Stil immerhin einiges bedeutet. Und konſtruktive Erfaſſung — ſie war eine Programmforderung der deutſchen Expreſſioniſten; bei Levy iſt organiſche Erfaſſung ohne Zuhilfe-

nahme abstrakter Konstruktion, desto mehr mit Geschmack und Intellekt. Er ist es, der Levy davor bewahrt, Photographie zu geben; er mustert kritisch, biegt und prägt das Objekt, daß aus ihm Kunstwerk wird. Subjektivität? Selbstverständlich — einer der Objektivierenden ist Levy nicht, die dem Bildgegenstand kühl gegenüberstehen, ohne Versuch, seinen Kern zu erfassen. Bei Levy artet Subjektivität nicht zum Personalismus aus; sie bleibt stillschweigende Voraussetzung für ein Schaffen, dessen Ziel Synthese vom Bildner und Bildgegenstand im Kunstwerk heißt.

Synthese ist nicht: Lösung komplizierter Probleme durch Vereinheitlichung, Stolz der deutschen Konstrukteure Feininger, Kanoldt, Pechstein; das heißt Vergewaltigung des Objekts. Ganz im Stil allerdings jener Robustheit, die typisch für den deutschen Expressionismus. Er ging, Traditionen-los, daran, niederzureißen; die junge Kunst Frankreichs knüpfte an Vergangenes an. Auf dem Boden französischer Malkultur, unzerreißbare Linie von Fouquet über Chardin zu Cézanne, sind Matisse und Picasso erwachsen.

Unmöglich, Rudolf Levy ohne das Einströmen der Kräfte jener Kette zu denken. Heitere, geklärte Mittelmeerstimmung, unendliche Sonne überstrahlt leuchtend seine Landschaft. Geist und Anmut, Erbteil Watteaus, entsprießen seinen Stilleben, die fern zwar expressionistischer Dynamik, dennoch von Lebensfülle überquellen. Daß sie nicht die Bildeinheit sprengt, dafür sorgt bei Rudolf Levy jene Bindung vertiefter Kultur, die ihn die Meisterung von Stoff und Material nie verlieren läßt.

Man hat Pechstein und Levy nebeneinandergestellt. Abgesehen davon, daß beide Blumen malen, dürften Vergleichspunkte schwer zu finden sein. Pechsteins Beweglichkeit spielt mit dem Objekt. Levys zupackendes eindringendes Temperament ist gedämpft durch Skeptizismus wie durch Zucht des Geschmacks, den eine edle Konvention gebildet hat. Von den deutschen Expressionisten klingt es, als verkündigten sie den Anbruch des tausendjährigen Reichs. Aus Levy kann, wer will, ablesen: es gibt keine neuen Wahrheiten. Ist diese Erkenntnis nicht uns allen Lehre der letzten Jahre? Wir lernten, daß das Wesentliche immer und überall ist, wofern man es nur sehen will. Dann heißt es oft, zu den verschütteten Quellen hintasten, ihnen die Fassung geben, die dem Zeitempfinden gemäß. Was man sieht, bleibt; die inneren Gesichte der Generationen divergieren; sie sind ausschlaggebend dafür, wie Dinge und Geschehnisse man gruppiert.

Sucht man, wo Stimmung und Schwingung der Zeit eingefangen, stellt Rudolf Levys L'Estaque (Berlin) sich ein. Heiße Glut der Spannung dieser Zeit liegt darin; ihr Tempo nicht weniger als bezaubernde und verhängnisvolle Unbekümmertheit. Nüchternheit ist da und Sehnsucht nach den fernsten Meeren; Zukunftsromantik und Gegenwartsfreude. Die Kontraste der Zeit, viele zerbrechen daran, sind in persönlicher Art überbrückt, Synthese vom Werk, Synthese des Menschen im Werk.

Gültiges? Man kann nie skeptisch genug sein. Gleichviel: es ist beherzte Fassung der Welt; Rundung zum Ganzen, von der wir wissen, daß

„Keine Zeit und keine Macht zerstückelt
geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Die Reproduktion der Gemälde von Rudolf Levy erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim.



Rudolf Levy. Amrum. 1920.
Berlin, Dr. Beck.



Rudolf Levy. Stilleben. 1920.
Breslau, Sammlung Silberberg.

Die schwarze Flasche. 1919. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.



Frau am Fenster. 1921. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Rudolf Levy.



Bildnis Max Vautier. 1921. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.

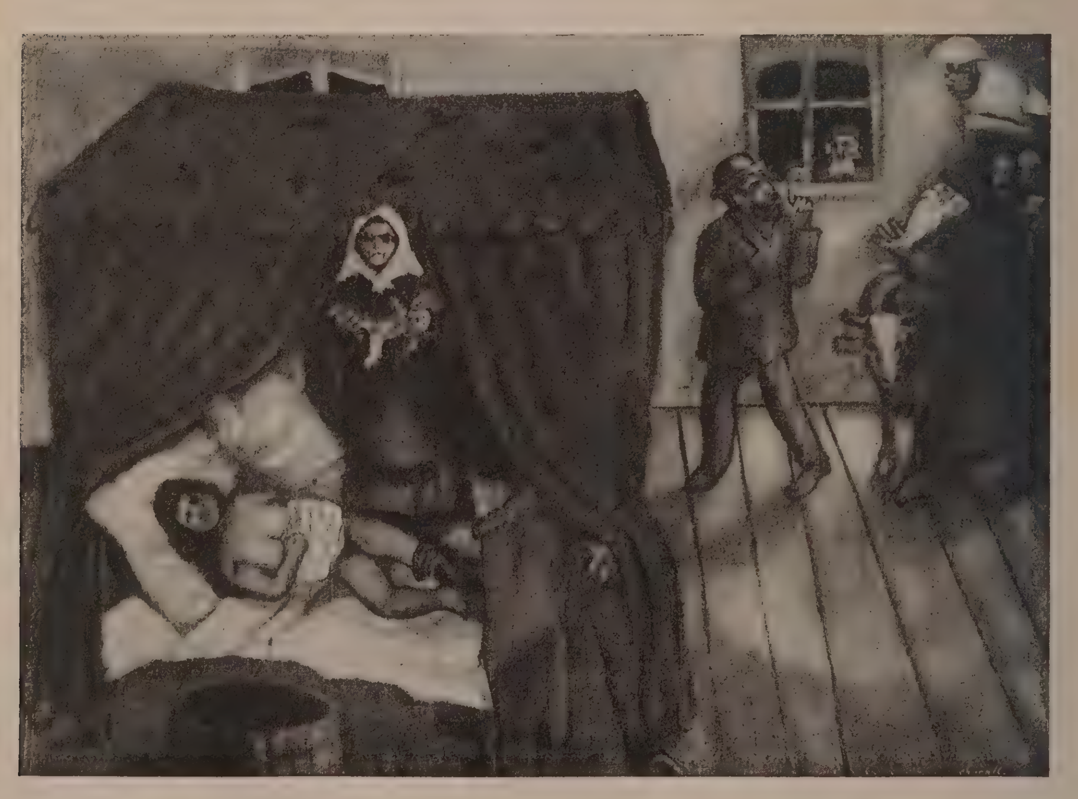


Seefahrers Heimkehr. 1922. Düsseldorf, Sammlung Flechtheim.

Rudolf Levy.



Marc Chagall. Hochzeit. 1909. Sammlung M. Vinaver, Paris.



Marc Chagall. Geburt. 1910. Sammlung v. Garvens, Hannover.

Marc Chagall

Von KARL WITH / Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

In Chagalls Malereien manifestiert sich eine Getriebenheit, die nicht so sehr die Erregtheit eines Künstlers ist, die seiner Welt adäquate Form zu finden und zur letzten Beherrschtheit über Mittel und Ausdruck zu gelangen, als vielmehr die Maßlosigkeit eines menschlichen Temperamentes, die Welt sich anzugleichen, und sich in solchem Gleichen zurechtzufinden und zu Hause zu sein. Diese Kunst Marc Chagalls ist nicht qualifiziert durch eine Meisterschaft malerischer Gestaltung, durch einen wählerischen Instinkt für das absolut Notwendige geklärter Form oder durch eine philosophische Strenge gebändigter Konstruktionen. Wer ausschließlich solche reinen Formwerte, wie sie bei Cézanne, Picasso, Derain bestimmend sein mögen, sucht, dem wird Chagalls unmeisterliche Art fremd bleiben müssen. Wohl bietet auch seine Kunst einen Reichtum formaler Probleme, die voll Kühnheit gegeben und voll Temperament entwickelt sind, aber unbekümmert und ohne Beschwer von Überlegung und denkender Kontrolle. Reine Formwerte als solche aber sind bei ihm nur sekundär; nicht — ich möchte sagen — von der leeren Fläche der Leinwand diktiert, sondern von den Themen, von ihrer Inhaltlichkeit bestimmt. Er ist kein Formalist; er ist im letzten Grunde nicht einmal durchaus Maler. Er ist Dichter, Erzähler, Realist, Phantast. Aber der durchaus bildhaft gerichteten Art seiner Phantasie, und der vom Dinglichen affizierten Art seines Gefühls, seinem Verlangen zur Wirklichkeit, seiner handgreiflich konkreten Sinnlichkeit und seinem derben Weltsinn entspricht als adäquate Art der Äußerung das Bild. So ist seine Kunst qualifiziert durch ihre Inhaltlichkeit. Eine Inhaltlichkeit, die das Schicksal eines Menschen darbietet, in dem eine Welt gegenwärtig ist, die von der Enge irdischen Alltags in die brennende Phantastik unterirdischen Mythos hinüberwächst. Dieses Schicksal eines kleinen Menschen, das zum sichtbaren Schauspiel eines aufgescheuchten Lebens wird, das aus uralter Vergangenheit kommend, in eine Wirklichkeit von Enge und Chaos hineingebannt ist und nun voll Furcht und Tollheit nach Triumph verlangt, aus seiner Seele einen neuen Mythos und aus seinem Eros eine neue Welt dem alten unerlösten Gott entgegenzubauen.

Chagall kommt von vornherein aus einem anderen Lebensbezirk als unsere westeuropäischen Maler. Chagall ist Russe; aus der Provinz, dem elenden Nest Liosno im Gouvernement Witebsk an der Düna. Er ist nicht übersättigt und klug, nicht beherrscht; ihm fehlt die Sicherheit des Überlegenen und die Reife der Konvention. Er ist unberührter, barbarischer, gereizter und maßloser. Er schmeckt das Leben anders, gieriger, derber, unmittelbarer, brutwärmer. Er weiß nicht viel von der Schönheit der Erde und der Süßigkeit gepflegten Wohlbehagens. Welche Notdurft — gemessen an den seelischen Abenteuern unserer Großstadt — durchsetzt die Umgebung, in der er aufgewachsen und die ihm nahe ist. In schwerer patriarchalischer Blutenge; in Stall und niedriger Kammer mit den blinden Fenstern; an schmutzig schwerfälliger Straße. Vieh und Menschen dicht bei einander, diese Gewächse der Erde, niedrig, schwer und bedürftig. Kleine Handwerker des Lebens, die ihre Heimat mühsam zurechtzimmern und biegen. Da geht es nicht um Schönheit und Salon. Chagall hat nicht viel mitzubringen von dort an künstlerischer Weisheit. Aber er hat dafür ein anderes: die Geburtswärme menschlicher Nähe, den Instinkt für das Kleine, das Wissen um den kummervoll gleichförmigen Alltag, der zum Spuk oder zur Demut wird.

Chagall ist Ostjude. So kommt in die barbarische Enge seiner Geburt und seiner Umgebung ein Strom jartausendalter Vergangenheit; die schwere sinnliche Breite des Orients, verfeinert durch unzählige Geburten zur Wachheit der Sinne, zu einer fast weiblichen Reizbarkeit und überreifen Schwere; aber auch durchlöchert durch die Müdigkeiten langer Vertriebenheit und diese Qual des Verkommenseins. Hinter Chagall steht

das Schickſal der Unterdrücktheit eines gehetzten Volkes, verachtet, arm und zäh; mit der Trauer um das zerſtörte Jeruſalem, der ewigen Sehnſucht nach dem kommenden Meſſias. Von einer flackernden Geduld; zuſammengeduckt wie eine Herde Schafe, umbellt, heimlich vergraben und verſchloſſen; in der Tiefe ſchwebend. Das Bild des eifernden Gottes, gewaltig und ſtreng, voll Leidenſchaft und Größe bis zum Grauſigen und Unerträglichen iſt vergeſſen. Aber doch lebt in Chagalls Bildern noch etwas von der viſionären Derbheit des Alten Teſtamentes, von der Naturaliſtik des Gottgeſchehens und der Geiſterwelt mitten in der Enge des Alltags; dieſe Draſtik der Engelnähe, das Nebeneinander von Verfluchtſein und Erhebung, von Uferloſigkeit und Genre, von Wirklichkeit und Wunder.

Chagalls Eltern waren chaſſidiſch. Ihre Myſtik durchzog ſeine Kindheit, überbaute das arme Liosno mit Traum und hellfühlendem Mitleid. Eine Myſtik brennender Glut, des Verlangens nach der Herrlichkeit der Welt, mit der Verzweiflung und dem Pathos des Unmöglichen. Keine Myſtik kontemplativer Ruhe, der philoſophiſchen Würde, der innigen Brautliebe oder der Weltentſagung; eine dunkel geheime Myſtik des Harrens, der Erwartung, der Bereitſchaft Ausgeſtoßener und Bedrückter. Mitten im Alltag ein Wunderglaube voller Notvertrauen und leidenſchaftlicher Demut; des Dienſtes und Opfers, des Rufens und des heimlichen Königtums; von einer dunklen maßloſen Trauer und Inbrunſt. Ein Glaube an Erfüllung und himmliſche Vollendung, wenn der in Zweiheit zerfallene Gott wieder vereinigt ſein wird: das fern entrückte Gottweſen Elohut und die Gottesglorie Schechina, die verſtreut, irrend, abgetrennt in allen Kreaturen und Dingen iſt. Alle Enge und aller Alltag birgt plötzlich unterirdiſch und geheim die irrende Glorie, wird durchleuchtet und einer andern Welt Teil. Die Erlöſung iſt keine Vernichtung und Entrücktheit, ſondern Vereinigtſein und Erhöhung mitten in dieſer Welt. Eine Myſtik der Gemeinſchaft und des Dienens zur Heimkehr der Glorie aus der Verſtricktheit. Enge und Gottweite, Kummer und Verheißung, Mühſal bunte Himmelsviſion tief miteinander verſchränkt. Und in dieſer Judengemeinſchaft birgt noch ein anderes ſich: die kindliche Fröhlichkeit des Frommen und die Güte des Beladenen; liegt dieſer ſingende Tanz und eine Innigkeit, wie ſie nur die heimliche Verbundenheit des Blutes, des Schickſals und des Glaubens zu geben vermag.

Das iſt Heimat und Herkunft von Marc Chagall: dem genrehaften Realiſten aus der ruſſiſchen Provinz und dem jüdiſchen Viſionär.

Seine eigentliche menſchliche Konſtitution iſt dabei beſtimmt von einer Pluralität der Veranlagung, ſo wie er ſelber ſich einmal — auf dem Pariſer Bilde — mit einem doppelten Geſicht gemalt hat. Die eine Seite ſeines Weſens iſt verſchloſſen und ſchamhaft, ſchwermütig, von einer innerlich zehrenden Leidenſchaft; phantaſtiſch, grübleriſch im Blut, wundergläubig, exploſiv; unterirdiſch getrieben, leidend, wehrlos, und maßlos bis zum unbedingt Fanatiſchen; troſtbedürfttig, klein, voll Gottesfurcht und Weltſpuk.

Die andere Seite ſeines Weſens iſt unerhört ſinnenverlangend, weltlich, ſenſoriſch; barock und blühend. Von tieriſcher Schmiegſamkeit, rege, launiſch wie ein Kind; weich und charmant, liebenswürdig ſchalkhaft, untermiſcht mit bäuerlich unwähleriſcher Derbheil und einer provinziellen Luſt am Bunten, Grellen und Bewegten. Alles das aber ohne Raffinement, ſondern mit einer unbewußten, naturhaften Sinnlichkeit, die zwiſchen Sentimentalität und paniſcher Dämonie ſich austrägt. Und dieſe Weltlichkeit iſt es auch, die ihn von Liosno forttreibt in die europäiſche Welt, in die Zentren der überſteigerten Ziviliſation und aus ihm einen Weltmann macht, einen Moderniſten, einen Kavalier. Ihm aber auch die Kraft des Rauſches gibt und der Äußerung, jenes Übermaß, ſeine kleine Welt an den bunten Himmel ſeiner farbigen Bilder zu malen. Aber ebenſo wie ſeine Weltlichkeit ihn in die Welt treibt, zieht ſeine im Innern gebundene Kraft ihn immer wieder zurück nach Rußland, zu den kleinen kummervollen Menſchen und Häuſern.

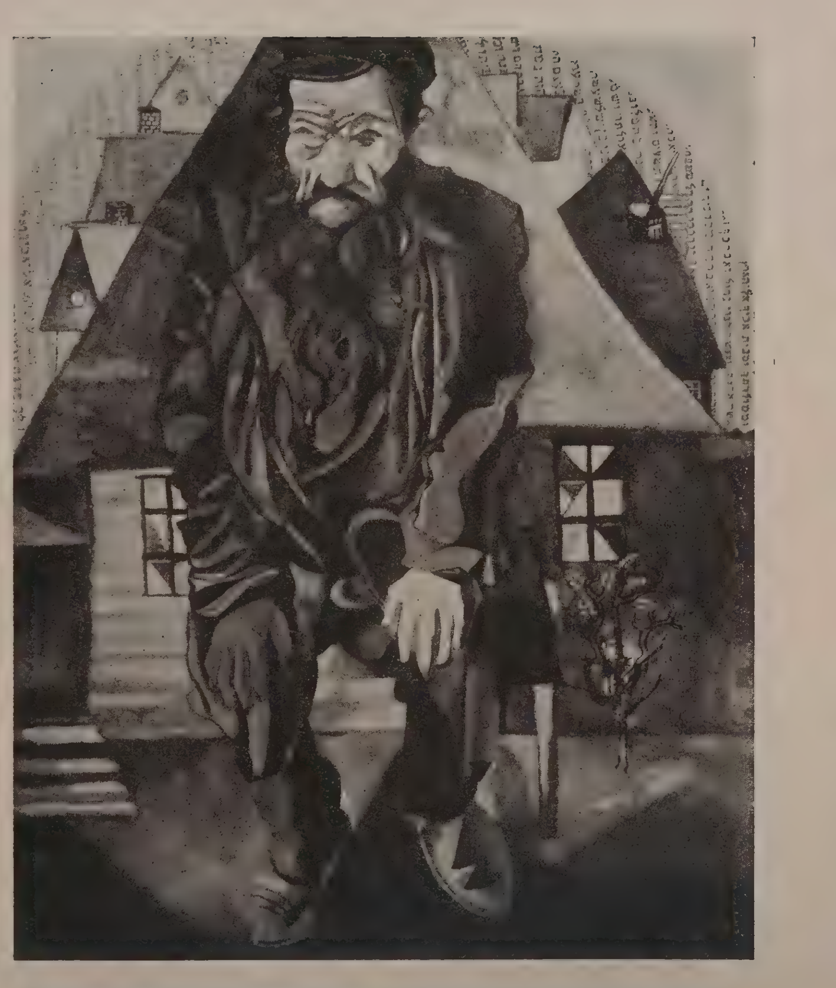
Sein Temperament iſt ungezügelt; nicht nur durch den Zuſammenprall ſo verſchie-



Marc Chagall. Über der Stadt. 1914/17. Staatl. Museum für neue Kunst, Petersburg.



Marc Chagall. Dekorationsskizze zu Gogols Hochzeit. Aquarell. 1918. Galerie van Diemen, Berlin.



Der Alte mit rotem Bart. 1914/15. Staatl. Museum für neue Kunst, Petersburg.

Musikant. 1914. Sammlung Kagan Chabchay, Moskau.

Marc Chagall.

dener Welten, wie ſie in ihm liegen, ſondern in ſich ohne Maß; aus Beſchränktheit der Geburt und zeitloſer Vergangenheit; ohne Anhalt, Vergleich und Diſtanz. Er iſt viel zu ſehr mit ſeiner Wirklichkeit und ſeiner Viſion verhaftet. Er iſt durchaus triebhaft und voller Bewegtheit, dabei aber ohne eigentliche Aktivität und Energie. Raſch beeindruckt, behende und reizbar; im Übermaß exploſiv. Aber in der Tiefe eher träge, paſſiv und willenlos; ohne beſtimmte Richtung; ohne Ziel und verdichtete Geſammeltheit. Jedoch mit der großen Fähigkeit des Geſchehenlaſſens, der Bereitwilligkeit und auch lauernd wie ein Tier. Aufnahmefähig und gereizt wie eine Frau, ohne Hemmung und bis zur Labilität offen. Aber er ſucht nicht, er iſt ohne Spannung der Sehnſucht. Wohl verträumt und hingegeben die Welt hinzunehmen und eingehen zu laſſen, aber ohne die reſtloſe Hingabe des Verſchenkens und der Entleerung. Er baut die Welt nicht, erſchafft ſie nicht, meiſtert und regelt nicht. Er lebt dahin, ſitzt, treibt ſein Handwerk, geht durch die Tage, lebt in die Welt hinein. Aber dieſe Welt wird zugleich und ohne ſein Zutun eine andere, tiefere, weitere; eine unbegrenztere, durchſichtig, menſchennah oder ſpukhaft, durchwürfelt oder mitleidvoll ſchlicht. Vielleicht eine unmögliche Welt, aber brennend, bunt und ungeheuerlich. So leben viele; beim einen entſteht die Idee des Abſoluten, beim anderen die Wirklichkeit Gottes; bei Chagall wird die Welt zum irdiſchen Mythos oder zum Triumph des Rauſches.

Die Wellen der Außenwelt brechen ſich in ihm in einer ſeltſamen Geſteigertheit und Fülle, gehen unmittelbar mit ſeinem Blut eine Bindung ein, wo ſie neue — irgendwie erotiſche — Dimenſionen des Rauſches und der Erregtheit erfahren, ſich durchkreuzen, zerbrechen, völlig untergehen in die Schwere ſeines Unterbewußtſeins, wo ſie von aller Logik entbunden werden, von ſeinem hilfloſem Kummer durchtränkt und von ſeinem Verlangen durchblutet und durchſeelt werden, um dann, wenn ſie nach außen hin ſich entladen, in einem neuen Rhythmus zurückzuſchwingen bis weit über die Grenzen ihrer urſprünglichen Schwere hinaus und in vollkommen neugeſchichteter Lagerung und komplexer Bindung. So entſteht ein neues — in ſeiner Unmittelbarkeit durchaus reales — Bild, als eines Mythos des Menſchen, der Dinge und der Erde, als eine Legende des Alltags, als Spuk des Irdiſchen und als Myſterium des Pan. Aber aus Chagall iſt kein Seher geworden, kein Prophet oder Dulder.

Er ſucht nicht eine Erlöſung, nicht die zeitloſe Leere; er will durchaus erfüllt ſein, bis zum Übermaß. Seine Weltlichkeit braucht dieſe Welt. Aber er will nicht ihre Enge und Schwere. Er braucht das Unerhörte, Befreite, Entbundene, Beglückte. Und nimmt die derbe Wirklichkeit als Wunder hin.

Chagall iſt bis jetzt noch nicht zu einem abſoluten Punkt gelangt. Was er ausgetragen hat, war ſeine große Jugend. Ein expanſives Ausleben und Ausſchreiten, aber noch nicht zurückgeſammelt in einen Punkt der Einheit. Es ſind Stadien, Bezirke, Wellen, als eine Abfolge von Situationen, aus denen heraus er Löſungen gibt; die er mit großzügiger Kraft der Leiſtung fruktifiziert hat. Liosno und Paris, Rußland und Weſteuropa ſind die beiden Pole, zwiſchen denen ſein bisheriges Leben ſich abgeſpielt hat und die nichts anderes ſind als die Konkretionen der beiden Seiten ſeines Weſens. Es wird an ihm liegen, dieſe Doppellebigkeit ganz von außen fort in ſein Selbſt hineinzunehmen und dort in einer Wurzel zu verhaften. Und ſoviel läßt ſich vielleicht ſagen, daß er dazu die ganze Quellkraft ſeiner chaſſidiſchen Berührtheit brauchen wird, ihre ganze Schwere, um ſich ſelber in die Tiefe zu ziehen. Dann wird, was jetzt Magie iſt, zur Myſtik werden.

Was nun den Ablauf ſeines Lebens und Schaffens im einzelnen anbelangt, ſo bietet ſich das als ein reiches wechſelvolles Schauſpiel einer klaren und in ſich logiſch verketteten Entwicklung.

Bis 1910 iſt er in Rußland, in ſeinem Heimatbezirk und dann in Petersburg. Dieſe frühe ruſſiſche Zeit ſteht ganz unter dem Eindruck ſeiner Kindheit in der engen Kleinſtadt mit den jüdiſchen Menſchen. Sein maleriſches Können iſt bereits ſtellenweiſe er-

ſtaunlich; aber die Kultur der Fläche, die konſtruktive Durcharbeit intereſſieren ihn gar nicht. Das ſcheint ihm gleichgültig zu ſein. Er malt drauflos mit einer verbiſſenen Selbſtverſtändlichkeit, ja mit der Unerſchrockenheit des Ahnungsloſen. Er malt, was er ſieht und kennt: den jüdiſchen Menſchen der kleinen Provinzſtadt, mit dem in ſeiner Kümmerlichkeit faſt phantaſtiſch ſpukhaften Milieu. Aber in dieſer Beſcheidenheit der Naturaliſtik, der realiſtiſchen Offenheit, mit der er ſeine Geſchichte wiedergibt, tritt eine bohrende Wahrhaftigkeit zutage, die lebensvoll kindliche Naivität des Unberührten.

Alles iſt noch zäh, unaufgelockert und erdgebunden; von einer trüben Beklommenheit. Er ſchildert mehr, als daß er malt, mit ſtarker Unmittelbarkeit, aufrichtig, volkstümlich und anekdotenhaft; mit einer derben ungeſchminkten Kraßheit und einer ſtarken Witterung für das Charakteriſtiſche und Unmögliche einer Situation. Aber er bleibt noch befangen von der Kleinheit der Geſten, von der Gier nach Geſchehen und Getue. Dabei von einem offenen Humor, draſtiſch und witzig, faſt ſchamlos in der treffenden Sicherheit.

Er malt den Menſchen in ſeiner dumpfen Niedrigkeit des alltäglichen Tuns; müde von Arbeit, gierig, gedrückt, mit dem Dunſt von Kammer, Stall und Bett; roh und gewöhnlich; an der Erde klebend voller Notdurft. Ein wenig Gerät, ſchamlos in ſeiner Armſeligkeit. Enge Gaſſen und Höfe, wacklige Häuſer; Kinder und Tiere. Dieſes unentwegt Gleichförmige des Tages, den Spuk des Sinnloſen und Unentrinnbaren. Daneben kommt ſchon jetzt in manchen ſeiner Bilder jener Hang nach dem Abſonderlichen und Außerordentlichen zum Ausbruch. Es ſind das die Schilderungen jener menſchlichen Begebenheiten, die dieſen klumpigen Alltag plötzlich unterbrechen, verwandeln; eine ungeahnte Bewegung und Erregtheit in dieſe öde Trübheit bringen: Geburt, Hochzeit, Tod und Begräbnis. Mit all der Neugier, Aufregung und Wichtigtuerei; dem Überſtürzten und Unverhältnismäßigen, dem Kleinkram grauſiger Albernheit. Da kommt ein Hochzeitszug durch die ſchmutzigen Straßen mit den glotzenden Gaffern und ſchiefen Wackelhäuſern. Voran ein armſeliger Muſikant, dann — ſtarr und gewichtig aufgeputzt — Kalle und Choſſem, dahinter die Eltern, der hintrottende alte Vater und die Mutter, watſchelnd und dick vor Behagen und Stolz. Oder die Geburt (die er zweimal gemalt hat); mit dem ungeheuerlichen Baldachin; unter dem Bett der Vater, der ſich feige verſteckt hat und nun herauskriecht und den Helden ſpielen wird. Durch die Türen drängen die Leute herein, geſtikulierend und neugierig, das blöde Kalb gleich mit. Hinter dem Bett aufgepflanzt die Hebamme, wie ein ſtörriſches Kalb das Kind zur Schau ſtellend. Und derweilen liegt vorn, faſt unverhüllt, verlaſſen, wie eine Nebenſache, preisgegeben die Frau wie ein Bündel Nichts, Schmerz und Hilfloſigkeit.

Der Aufbau dieſer frühen Bilder iſt locker, unkompliziert, ganz vom Vorgang diktiert. Die Menſchen groß und brutal in den Vordergrund geſetzt, oder wie von oben geſehen auf einer nach der Tiefe zu anſteigenden breiten und ſichtbaren Bühne. Die einzelnen Gruppen derb realiſtiſch, ungepflegt, aber in einer Farbgebung, die bereits ſymboliſch geſetzt iſt; mit einzelnen aufreizenden Tönen, die die etwas ſtumpfe Trägheit der Oberfläche unterbrechen.

1910 kommt Chagall nach Paris, wo er bis 1914 bleibt. Die Rieſenſtadt mit ihren Dimenſionen prallt gegen ſeine Liosnowelt. Und dieſe ganze kleine verkittete Holz-Erde-Schmutz-Welt zerplatzt. Der moderne franzöſiſche Kubismus läßt plötzlich ſeine kleinen getreuen Verſuche ſchamhaft und lächerlich hinfällig erſcheinen. Aber er greift dieſe neuen Formen auf; nicht ihre ſtrenge und kühle Konſtruktion, ſondern das Durcheinander-Geſchichtete und Auflöſende, als eine ungeahnte Möglichkeit der Kombination und ungehemmten Bildweitung.

Er berauſcht ſich; iſt wie betäubt, irrlichtert mit ſeiner barbariſchen Wildheit umher. Tollheit, Wut und Schrecken in eins. Hier iſt der Alltag zu einem phantaſtiſchen Ungewitter geſteigert. Aus ſeiner Erinnerung wachſen alle die Einzelbilder in dieſen un-



Marc Chagall. In der Umgebung von Witebsk. 1914. Sammlung Kagan Chabchay, Moskau.



Marc Chagall. Geburtstag. 1915.



„Badchon" (Vorſänger bei der Hochzeit).
Wandmalerei im jüdiſchen Kammertheater, Moskau. Detail.



Selbſtporträt mit Weinpokal. Witebsk. 1917/18.

Marc Chagall.

geheuerlichen Raum hinein und werden — geleitet von den neuen Möglichkeiten des Kubismus — in blitzartiger Weite offenbar. Es iſt wie eine Exploſion, wie Befreiung und beſinnungsloſes Entſetzen. Wie eine Verzweiflung, die alles durcheinander ſchleudert; wie Triumph und Erhitztheit, ein Umſichſchlagen, Über-die-Ufer-treten. Apokalyptiſche Brutalität, die Rückſichtsloſigkeit des Rauſches und der Angſt des Entwurzelt- und Enthobenſeins. Ein Schweben und Fortſchleudern, Auffangen und Zupacken.

Sein Weltverlangen bricht ſich Bahn, bis zur Untreue. Dieſer Menſch iſt geladen von ſchwarzer Magie und wie behext von einem dämoniſchen Taumel. Es muß in ihm ein ganz primitives, urhaftes Geſchehen ſtattfinden; das Geſchehen der Transformation der Dinge, wodurch ſie jede logiſche Struktur verlieren und jenſeits von Zeit- und Raumeinheit treten. Die Wellen der Außenwelt tauchen unter in ſein Blut, gehen ins Unterbewußtſein ein, werden aufgelöſt und durchſeelt, verflechten und durchkreuzen ſich. Und in dieſer Verflochtenheit gehen ſie unmittelbar und ungelenkt über in die Projektion des Bildes: In der Möglichkeit des Unmöglichen, in der Identität der Teile, in der unbegrenzten Wandelbarkeit aller ſichtbaren Formen, in der Durchwürfelung von innen und außen, klein und groß, oben und unten. Alles iſt belebt; jeder Teil das Eigenleben eines Ganzen; unverhaftet wie Geiſter und Seelen, die durch die Dinge wandern. Wie die Welt vielleicht im Traum ſein kann; wie ein Indianer die Welt ſieht, der Regen, Wolken und Wolle gleich ſetzt und ſeinen Analogiezauber treibt; wie ein Inſulaner, der in der Maske zum Dämon wird. Aber das hat nichts mit Myſtik zu tun. Wie auch Chagall nicht myſtiſch, ſondern magiſch begabt iſt.

So entſteht der Zyklus der zerſprengten, tollen ſchimäriſchen Bilder. Die Viſionen der Heimat und das Phantom Paris. Alle Wirklichkeit hat plötzlich die Dimenſion des Unmöglichen und Ungeheuerlichen. Das Spukhafte verliert die Enge und wird zum Geſpenſt, zu einem rieſenhaften Traum. Das realiſch Gebundene wird zerteilt und aufgebrochen, zu einem Gefäß für ſeine aufgeſtaute ſinnlich brennende Leidenſchaft, die — nun entzündet — keine ſeeliſche Tiefe mehr kennt und nach außen ſchlägt, verzehrend, expanſiv, ſich mit allen Teilen begattend. Es gibt für ihn keine Widerſtände mehr und vorgeſetzte Grenzen.

Dieſe Bilder leuchten in einer taghellen Buntheit. Bis in alle Winkel angefüllt; mit übergrößertem Vordergrund und plötzlichen Durchbrüchen in die Tiefe hinein oder Überſchichtungen. Mit harten gegeneinanderſtoßenden eckigen Kanten oder aufgeſchwemmten weichen Konturen. Übertrieben, unruhig, locker und doch von einer zwingenden Weite des Raumes. Bilder von einer barbariſchen Urſprünglichkeit und Kraft, von körperlicher Tragfähigkeit und leidenſchaftlicher Naivität.

Im einzelnen noch immer derb, draſtiſch; oft im Detail ſchlicht und bäueriſch volkstümlich; daneben Fratzenhaftes und bisweilen ſentimental, bisweilen ſpieleriſch oder auch unflätig. Im Ganzen maßlos: Kreiſende Ufer, grell verwürfelt, zuſammengeſchweißt. Die Erde aufgeſtülpt, Unterirdiſches hervorlugend; die Ebene auf den Kopf geſtellt; das Außen zerſtückt, das Innen durchleuchtet und vertieft. Eckig und verbogen, dann wieder ſchwellend und fließend; plötzliche Löcher und Strudel. Das geht ſchonungslos über Himmel und Erde weg. Köpfe fliegen, Menſchen tappen durch die Leere, Häuſer wachſen in den Leib; Verborgenes wird ſichtbar, Vergangenes wird rückläufig Gegenwart. Das ſchiebt ſich ineinander, durcheinander, verwirft ſich.

Aus ſolcher Welt gibt es nur ein Verbrennen, Verkommen oder eine Befreiung. In den Zeiten um Kriegsbeginn iſt Chagall wieder in Rußland und bleibt dort bis 1922; erſt in ſeiner Heimat, dann in Moskau.

1914 iſt er in Liosno. Und dieſe ſeine Heimat wird ihm wieder nah und zum Erlebnis. Mit einem Schlag iſt die ganze Wildheit der Pariſer Zeit verflogen. Und ebenſo plötzlich iſt wieder Stille um ihn, eine anfangs beklemmende Stille und Ruhe. Als ob die ganze maßlos bunte Welt untergegangen ſei, bis auf dieſen kleinen Ort, der allein gerettet im Weltmeer ſchwimmt. So erlebt er dieſe Stille und Enge nun

mit derselben maßlosen Ausschließlichkeit wie vordem das Weite, Absonderliche und Riesenhafte.

Aber er erlebt diese Enge, diese Torheit des Daseins anders als vordem. Tiefer in ihrer Schlichtheit, Einfalt und Treue. Er fühlt aus seinem Blut heraus: dies ist Vater, Mutter, Familie, zu Hause sein. Es ist mehr Scheu in ihm, mehr Verwundbarkeit; er sieht die Dinge und Menschen näher und berührter. Er ist innigst bemüht um Verstehen. Ein wenig dumpf und groß, sentimental und einfältig. Es ist Müdigkeit in ihm, ein Ermattetsein, ein Gefühl für das ewig Gleiche und Nutzlose. Die Bilder aus dieser Zeit — 1914 — sind nicht das Beste, was er gemalt hat; aber wohl das Schlichteste. Er ist wieder der Realist, der Volksmaler. Wieder sind es die geduckten Häuser und Straßen, diese engen Fenster und Türen, die nackten schweren Holzblockwände Schmutz und Schnee. Die plumpen Tiere und verkrusteten Menschen. Aber die Armseligkeit des Milieus ist weniger aufdringlich gegeben. Alles ist gesammelter und zugleich aktueller gesehen; der Mensch größer. Bauern, kleine Händler, Soldaten, Musikanten, Mägde, Bettler. Kleine jüdische Menschen, verhutzelte Frauen, alte Männer. Man spürt in ihnen neben dem Groben und Ordinären die erschrockene dumpfe Besessenheit im Blut, das Zähe und Hilflose, die eitle und mühselige Gottphantastik. Fühlt das Schamlose des Satten, das Erniedrigte des Hungers, die Frömmigkeit des Bedürftigen; das Verfluchte und Ausgezehrte der Armut, die schwere Trägheit der Erde und des Lebens. Es ist merkwürdig, wie er immer wieder das Alter malt, dies Ergraute, Durchfurchte, Verschrobene und Zerwühlte eines langen Lebens und langer Not und Arbeit. Vielleicht empfindet er aus seiner ungebrochenen Jugend heraus diese schwerste Mühsal der Zeit und das Unerbittliche der zerschleißenden Armut als das Absonderliche, Urtümliche, unfaßlich Fremde. Vielleicht ist es aber auch, daß er — sobald er in der Heimat ist — wieder der kleine Junge wird, der mit Scheu und Ehrfurcht vor den alten Leuten steht, vor ihrer sichtbaren Vergangenheit.

Die Ruhe dieser Zeit, die menschliche Nähe, die unmittelbare Physis der kleinen Wirklichkeit haben Chagall gefestigt und geklärt. Er ist hier vertiefter, einfacher und innerlicher geworden. Vor allem aber muß es seine Berührung mit dem Chassidismus gewesen sein, die ihn voller und ernster, breiter und schwerer gemacht hat. Er muß in sich selbst die Frömmigkeit dieser alten Leute, ihre strenge Rechtschaffenheit und kindliche Wundergläubigkeit gefunden haben. So entstehen vom Jahre 1915—17 eine Reihe seiner schönsten Bilder, in denen er mit legendärer Breite den frommen Juden schildert und von den Wundern ihrer frommen Macht erzählt. Groß und voll steht nun der Mensch im Vordergrund, die breite Fläche des Bildes beherrschend. Einfach und gefestigt im Aufbau, feierlich und verhalten in der Stimmung. Ohne viel Beiwerk, Zutaten und Geschnörkel. Die Farben voll und schwer, durchleuchtet wie von einer Glut geheimer Ehrfurcht und Gottfürchtigkeit.

Der Alte mit dem Sack, in der Hand den knotigen Stock, die hohe Mütze auf dem Kopf, und einem heimatlosen, vorsintflutlichen Gesicht, beladen und schwer, mit fast erloschenen Augen. Wie ein Buchstabe aus dem alten Testament; ein alter Landgänger und Geschichtenerzähler. Dann der „Betende Jude“ mit dem leuchtenden Gebetsmantel und der Rabbiner vor der Pforte, wie eine Gestalt von Konrad Witz. Menschen, für die es keine Wahl gibt; Magier und große Beter, Patriarchen, die die Welt durchschauen, die im Gebet vor Gott leben, seine Gebote halten und Wache üben; in der Strenge des Gesetzes und in der Weisheit Salomos.

Alte fromme Leute, die die Erde überwunden haben, durch die Wunderstille ziehen, durch die Lüfte fliegen, zwischen Himmel und Erde wandern, durch die Städte ziehen, hier und dort zu gleicher Zeit. Entbunden von allen Habseligkeiten, voll unterirdischer Glut. Die Wache halten vor der Trauer der Juden, die vom himmlischen Jerusalem wissen, von den Verbrechen der kleinen Seelen und der ewig irrenden Gottesglorie. Das wandernde Gewissen des Volkes Israel, dunkel und streng wie der „Fromme Bote“

in Dybuk, ſchweigend und zur Wand gekehrt. Deren Gehen ein Tanzen und Schweben iſt, ruhvoll und eintönig, klagend und erdentbunden.

Noch einmal malt er eine Hochzeit; derb und bäueriſch. Aber nicht mehr den aufgeputzten Trubel, ſondern Mann und Weib, die ein Engel zuſammengeführt; und im Baum ſitzend, klein und verſtohlen, ein Muſikant mit der Geige; Muſik weither und unwirklich. Es iſt die Welt des Baalſcheem und des großen Maggid, die in Chagall erwacht iſt. Die Welt der Legende und des Wunderbaren, das mitten in der derben Wirklichkeit ſich auftut.

Daneben entſteht bei Chagall das Epiſch-Breite und das vom Menſchen Abgelöſte der Landſchaft und der Stadt. Nicht mehr Liosno, ſondern das breitere und prächtigere Witebsk mit ſeinen Straßen und Häuſern, kuppeligen Kirchen und ſeiner bizarr bewegten Silhouette; ein Kirchhof, ein Garten, ein einzelnes Haus. Volkstümlich klar geſehen mit hellen kräftigen Farben; organiſch aufgebaut. Ein wenig traumhaft wie ein Wunderliches und Verſunkenes. Aber belebt mit jeglicher Seele der Dinge, und mit all den Schnörkeln der eigenwilligen Realität. Es ſind Stellen in dieſen Bildern — etwa ein Zaun, ein Baum, ein ſchiefes Dach — aus denen, mitten aus ihrer realen Natürlichkelt heraus ein ſeltſames fernes Leben leuchtet.

Das ſprühend Leidenſchaftliche ſcheint überwunden. Er ſchwingt leichter und freier aus, den Dingen angeglichener. Er fühlt die Balance von Nah und Fern, von Schwere und Lichtheit; er hat das Ruhende entdeckt, das Verweilen, Verharren, ja das Behagen. Der überlaſtete Alltag liegt in der Ferne, zu Tode gehetzt von Krieg und Dummheit. Dieſe kleinere Welt iſt Zuflucht und die Wirklichkeit ſelber, in ſich beruhend, beflügelt wie ein Wunder. Zum erſten Male iſt in ſeinen Bildern die Weite, die Fülle und die Eindringlichkeit des Geſehenen.

Aus dieſer ſtillen Gebundenheit greift ihn ein neuer Rauſch heraus; kein exploſiver und wilder Rauſch, ſondern ein feſtlicher und ſtrahlender. Der ſeine Umwelt nicht erſchüttert und zerreißt, ſondern ins Unendliche dehnt und feſtigt. Es iſt das Erlebnis der Frau. Blühender und offener als was er je erlebt, geheimnisvoller als alles, was er je geſehen, und enthobener als alle Viſion. Erſt jetzt wird die Welt ihm Eigentum, im Begehren, im Genuß und in der Gelöſtheit; erſt jetzt geht er ganz in ſeinen Körper ein und ſteigt aus ſeinem Blut in die Höhe. Hier ſtehen die Welt und er im Wechſelſpiel des Gegenſeitigen; nicht mehr im Verhältnis von Vater und Sohn, ſondern von Ich und Du. In der Frau iſt die Welt für ihn zum Gegenpol geworden.

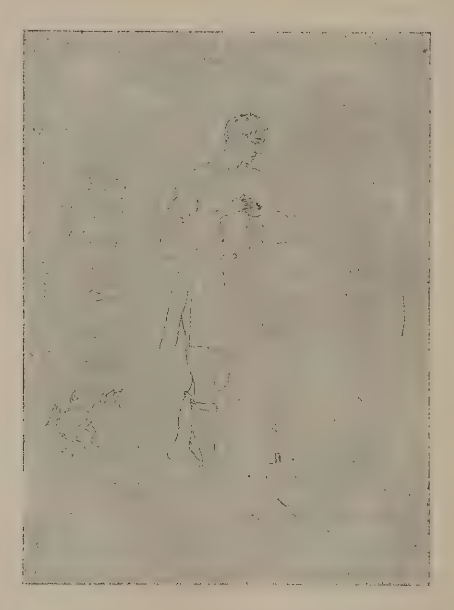
Er ſelbſt — Marc Chagall und ſeine ſchöne Frau. Selige Sentimentalität der Berührung, triumphierendes Pathos des ihm Alleingehörigen. Hier ſchwebt er ſelber durch die Luft, zum Unmöglichen hingeriſſen, in den Himmel gehoben ohne Flügel; ein Wundermagier des Genuſſes. Die Erde hat nicht Raum genug; jetzt iſt ein großer Himmel in ſeinen Bildern. Wie er über die Dächer der Stadt hingleitet, ſeine Frau im Arm! Wie ſchwebt ſeine Frau herauf und hinunter! Wie weit ſind dieſe Arme ausgebreitet, greifen durch die Wolken, tanzen durch die Weite. In hellen Farben, kniſternd und morgendlich. Welch ein Kavalier; welch Eros! Ein Weltmann und ein Faun, reitend auf den vollen Schultern dieſer Frau, hoch über Waſſer, Brücke, Schloß und Kirche; übermütig und erhitzt, ungeſättigt und ſchmeichelnd; ein wenig in den Tiefen voll Geiſterangſt und läſterlich. Lausbub und Pan, Engel und Wolluſt; maßlos und hemmungslos auch hier, heiß und wirbelnd, verlangend, ungebärdig, nach Vergeſſenheit greifend. Der Mythos des Begehrens, der unaufhaltſam vergehenden Luſt, des undenkbaren „Jetzt“ und des nie zum Grund-Gelangens.

Das iſt die Abfolge ſeines Lebens und Schaffens in der Zeit von 1914—18. Dann überkommt Revolution und Not Rußland. Er wird verſtrickt in das Hin- und Hertreibende des Chaos, in den Zuſammenprall von Gegenſätzen. Mitgeriſſen und umhergezogen reibt ſeine zu ſenſitive zarte Natur ſich auf. Er iſt viel zu paſſiv und eigenwillig verletzbar, um ſtandzuhalten. Als einzige Möglichkeit der Rettung bleibt

ihm die Abstumpfung. Er zieht sich zurück, schlägt sich durch, und kommt schließlich wieder nach Westeuropa. Mehr aus Ratlosigkeit denn aus innerem Zwang. Von neuem scheint ihn eine leere Heimatlosigkeit überkommen zu haben. Eine Fremdheit und ein Ungenügen inmitten der Trümmer einer sinnlos gewalttätigen Zeit.

Was in diesen letzten Jahren entstanden ist, ist schwer zu übersehen, scheint noch nicht abgeschlossen zu sein und zu Ende gebracht. Das Meiste ist zudem in Rußland. Die großen Wandmalereien im staatlichen jüdischen Kammertheater in Moskau sind seine größten Arbeiten aus letzter Zeit. Sie wirken, soviel man beurteilen kann, überreich, fast wirr, nervös und manchmal exaltiert; mehr zeichnerisch als aus der großen Fläche der Wand entwickelt; zusammengehäuft und durcheinander gekritzelt. Daneben eine große Reihe von Aquarellen, wechselnd im Thema, stark erzählerisch und illustrativ; virtuos im Können; schwebend und frei in der Koloristik. Darunter die eindrucksvollen Bühnenskizzen zu Gogol. Und dann, als letzte Arbeit, der Zyklus „Mein Leben", seine ersten Radierungen. Wie ein Rückblick auf seine Jugend, sanft und zart, von einer nervösen Intimität, klar und hellsichtig und wieder derb und blutvoll. Sie schließen an die Arbeiten seiner Jugend und aus dem Jahre 1914 an. Vielleicht sind sie ein Hinweis, daß wieder ein Neues in ihm sich klärt und festigen will, wie er in solchen Zeiten sich immer seiner Heimat besinnt und zu ihrer Welt zurückkehrt.

Es ist in diesem Augenblick vielleicht für Chagall die Zeit gekommen zur Reife, zur entscheidenden Einkehr als Mann, zum Schweigen, Warten und Besinnen. Vielleicht zum ersten Male der Ernst der Selbstbesinnung, Zweifel und Sehnsucht.



O. Coubine. Radierung.



Marc Chagall. Feuer in der Stadt. 1922.



Marc Chagall. Haus an der Straße. 1922.

Radierungen aus der Mappe „Mein Leben". Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin.



Otto Dix. Doppelbildnis.

Ein Doppelbildnis von Otto Dix

Mit einer Tafel — *Von WILLI WOLFRADT*

Die Formenſprache der modernen Malerei beſteht heute eine unverkennbare Entwicklung: fort von flackernder Unruhe und von lockerem Ungefähr der Ausdrucksweiſe, fort von verſchwommener Phantaſtik und viſionärer Undurchſichtigkeit — hin zu zeichneriſcher Prägnanz, ſachlicher Entſchiedenheit, ruhiger Akkurateſſe. Die auffälligſten Stilphänomene dieſer jüngſten Phaſe ſind ein zur klaſſiziſtiſchen Tradition faſt zurückkehrender Linearismus und ein beinahe cruder Verismus. Beides ſcheint ſich theoretiſch eher auszuſchließen als zu bedingen, aber tatſächlich beſtehen weſensmäßige Beziehungen.

Jener neue Linienſtil erſcheint am konſequenteſten ausgebildet in Frankreich der Picaſſo, Derain, Coubine u. a., wo ihm das große Vorbild des Ingres namenſtiftend vorſchwebt. Es iſt ein nach allem Vorangegangenen auch ſelbſt in Frankreich durch ſeine Zügelung und Klarheit auffälliger Stil elaſtiſch-melodiös hingebogener, ſchlank geſchliffener Kurvaturen, zwiſchen die feſt bezirkte, glatt und ſauber gewölbte Flächen geſpannt ſind. Das Licht hat alles Wiſchige, Auflöſende, Abrupte aufgegeben, gleitet kühl verdeutlichend und ebenmäßig über dichte, klare, leicht ſtereometriſierte Körperrundungen hin. Die materielle Beſchaffenheit der Bilder tendiert zum Blanken, Feſten, Gebundenen; der Aufbau und die geſamte Auffaſſung zu Ausführlichkeit und Gewißheit.

Trotzdem hat man Geneſis und geiſtige Struktur dieſes Stils mit dem raſch gängig gewordenen Begriffe des „Ingrismus" gar nicht erfaßt. Die Dinge liegen ſelbſt auf franzöſiſchem Boden doch weit komplizierter. Denn auch hier ſprechen Einflüſſe wie primitiviſtiſche Sehnſucht und Geiſt der Maſchine mit und verweben ſich heimlich der klaſſiziſtiſchen Tendenz. (Darum iſt es denn auch zu kurz gedacht, den ſtiliſtiſchen Umſchwung als bloßes Zurückfallen in Tradition und Naturtreue zu erkennen, wie zumal die allzu raſchen Abtrünnlinge des Expreſſionismus wollen. Außerdem iſt ja dieſe leariſtiſch-objektiviſtiſche Klärung ein morphologiſcher Prozeß von bereits langer Vorbereitung, dem ſich auch das kubiſtiſche Intermezzo ganz logiſch einordnet.) Zunächſt mögen ſich die Neubeleber des linearen Ausdrucks geſinnungsmäßig von den extremen Veriſten etwa der italieniſchen „Valori plastici"-Gruppe, z. B. C. Carrà und G. de Chirico, durchaus unterſcheiden, mag ihre melodiſche Abklärung gewiß Anderes bedeuten als die konſtruktive Korrektheit hart-ſachlicher Angaben. Doch ergibt ſich Gemeinſames ſchon vom Begriff der Klarheit aus; die einmal mehr formale, im andern Fall mehr gegenſtändliche Klarheit iſt beiderſeits doch ein Wille zu Ausführlichkeit und Deutlichkeit. Die Prägnanz rührt hier an die Antike, dort an die Maſchine, — und das ſind zwei in mancher Hinſicht unvereinbare Welten. Aber in beiden Welten dominiert die ſachliche Wahrheit.

Jedes Klärungsſtreben enthält (trotz einer etwa idealiſtiſchen Geſinnung) in ſich den Anſpruch auf Objektivität. Die Betonung der reinen Konturlinie geht bereits auf eine gewiſſe Kontinuität und Ausführlichkeit. Andererſeits iſt die Maſchine ihrem Weſen nach ein Inbegriff klarer Sachlichkeit; ſie iſt das Rationale, Kalkulierte, Pragmatiſche ſchlechthin, genau und perfekt in der Leiſtung, eindeutig im Zweck, dementſprechend dezidiert in der äußeren Erſcheinung. Die feſte, glatte Beſchaffenheit der Zylinder, Stangen uſw., die Reſtloſigkeit und Geſchloſſenheit ihres Ineinandergefüges ſymboliſieren augenfällig das Maſchinenideal der Sachlichkeit. Darin berührt ſich das Maſchinelle mit dem Verismus. Schließlich darf geradezu von einer Klaſſizität des Maſchinellen geſprochen werden, inſofern ſich in der Maſchine alle einzelnen Qualitäten einer zwecklichen Ordnung fügen und ein reines Beiſpiel von Vollkommenheit ergeben. Maſchine iſt ſtets Harmonie, denn die in ſich disharmoniſche Maſchine wäre ja nicht mehr

als Alteisen. Sie steht wie die im klassischen Sinn schöne Form unter kanonischem Gesetz.

So berühren sich also Verismus, klassizistischer Linienstil und maschinelle Form im Kreise. Archipenko ein Beispiel für die Verwandtschaft vor allem der beiden letztgenannten Faktoren. Die deutschen Künstler, die in dieser Richtung vorgehen, geben diesen Verbindungen meist eine mehr romantisch-dialektische Version. Ein Schrimpf repräsentiert das Nazarenertum dieses Stadiums. Andere werden Ironiker des veristischen Linearismus. Dem durchflicht sich in nochmals komplizierender Weise der Primitivismus unserer Generation; wie man denn überhaupt das Streben zur einfachen Linie, zur dinglichen Klarheit, zur prallen Gegenständlichkeit, zur schlichten Frömmigkeit als primitivistische Regungen wird auffassen dürfen. Und so erscheint auch die Richtigkeit und Härte des Maschinellen als Primitivum, zu dem man sich aus der mystischen Reflexion und der Chaotik des Gefühlslebens flüchtet. Kennzeichnend gerade für die deutsche Anwendung dieses kompositen Stils nun ein gesellschaftskritischer, satirischer Einschlag. Der Verismus begibt sich seiner Naivität und seiner konstruktiven Rationalistik, um polemisches Mittel zu werden. Die Schärfe der Umrisse wird schneidende Sachlichkeit der Feststellung, entlarvende Kühle. Bilderbogenwirkungen werden angestrebt, vielleicht halb aus einem Drang nach eindeutigem, schlagendem Ausdruck, halb in ironisierender Absicht. Das Maschinelle mündet ein, teils als formendes Prinzip, teils wiederum als sinnfällig denunzierter Automatismus einer mechanisierten Welt. Buntdruckeffekte und Akribie gehorchen zugleich Stilabsichten, die denen eines klassizistischen Linienkults und radikalen Objektivismus näher stehen, als ihnen selbst meist bewußt sein mag, — und zugleich symbolisieren sie eine manifestante Aggressivität, eine fast außerkünstlerische Unerbittlichkeit der Sichtbarmachung. Etwa bei Davringhausen, Grosz und Dix bekommt die Prägnanz solche Bedeutung.

Damit ist dem hier betrachteten Doppelbildnis des Dresdners Otto Dix der psychologisch-formengeschichtliche Fond hinterbreitet, gegen den abgestellt es zu dem Repräsentativen seiner ganzen Haltung noch das eines kunsthistorisch und soziologisch dokumentarischen Werkes bekommt. Das dargestellte Paar spricht ja deutlich genug. Herr und Dame stehen breitspurig-elegant da, wie eben eingetreten in einen gästegefüllten Raum; mit spähendem Blick scheinen sie die Anwesenden rasch zu überprüfen. Mondäne Kühle, tadellose Haltung, eine sich durch affektiertes Zögern noch erhöhende Sicherheit des Auftretens. Für den Eindruck entscheidend schon dies unverlegene, fast schamlos pralle en face der füllenden Breitstellung, diese geschmeidig-verpanzerte Front lüsterner Energien. Es sind die typisch vampyrischen Menschen, wie sie einem heute überall begegnen, von Konfektion und Kosmetik auf Hochglanz herausstaffierte Automaten des Habenwollens, herzleere Puppen mit gierigen Instinkten, Repräsentanten einer Sphäre, wo smarte Brutalität für ein Adelsprädikat gilt. Die Charakterisierung ist schlagend, trifft sowohl das Verhältnis zwischen diesen beiden Menschen (wie Er so etwas lauernd halb hinter der vorgeschobenen Schau-Gattin folgt; wie spürbar das tief Unkeusche ihrer Beziehung wird!), als auch das Äußerliche der Desperadowelt, aus der sie stammen. Der Verismus dieses Künstlers ist von einer technischen Virtuosität, die Bewunderung abnötigt. Lackstiefel, Seidenstrümpfe usw. sind in ihrer Materialität ganz verblüffend gefaßt. Was hier Sachlichkeit heißt und will, das lehrt ein Blick auf die glatt zurückgelegten Haare, deren pomadisierte Kämmsträhnen sorgfältig gegeben sind, auf diese schaufensterhafte Bügelfalte, auf die plastisch aufgesetzte (!) silbrige Gürtelblume. Die Hände sind gepflegt, aber ohne Natur, hölzern; Dix setzt auf jeden polierten Nagel sein Glanzlicht und weiß in die Umrißlinie alles hineinzulegen: das Luxuriöse, Gemachte, Automatische, die Pseudograzie dieser Menschen. Kragen und Manschette sind wie aus einem Geschäftskatalog, so peinlich objektiv. Und vor allem die Köpfe! Ihre Seellosigkeit drückt sich in der ornamentalen Versteifung der Züge um so erschreckender aus, weil die Bemühung um faszinierende Physiognomie höchst treffend mit zum Aus-

druck gebracht iſt: der atropinglanzige Traumblick aus dem dummen Puppengeſicht der Dame, die Energiſierung und „eiſerne“ Mimik bei dem Begleiter, vor allem dieſer harte und überdies mit kalter Entſchloſſenheit noch kokettierende, womöglich angeſchminkte Mund. Dieſe Geſichter ſind ſo ſachlich und zeichneriſch-deutlich gegeben, als würde ein Steckbrief ausgeſtellt; das Ambiente, der pſychiſche Flor, fehlt, es ſind nackte Fratzen trotz aufgemalter Phyſiognomie.

Dieſer Verismus (deſſen Schärfe Dix in entſetzlich desilluſionierenden, grauſam ausführlichen Hurenbildern ſonſt noch erheblich geſteigert hat) iſt ein exaktes Hinſtellen des ungemildert Wirklichen, ein faſt bußpredigerhaft ſtrenges Nichtserlaſſen. Er bleibt nicht beim optiſchen Eindruck ſtehen, ſondern iſt bei weitem genauer als dieſer; er reißt alle Blicktrübungen der Gewöhnung von unſerem Auge, und beſchreibt kalt und faſt zyniſch. Doch ſpürt man Zorn durch dieſe Diſziplin der Wiedergabe glühen, anklägeriſches Pathos. Dies Bild iſt ein Stück revolutionärer Juſtiz. In der Stofflichkeit ſolchen Darſtellens wird der Materialismus eines ganzen Menſchengeſchlechts bloßgeſtellt. In der linearen Starre die verruchte Lebensfeindlichkeit einer mechaniſierten Konſumentenraſſe. Ein Künſtler, der ſich vom Fluche ſolcher Zeit mitgetroffen fühlt und mit jedem Pinſelſtrich ſpielend den Beweis erbringt, wie ſeine Virtuoſität ihr die kongruente Kunſt: einen extremen Illuſionismus und heroiſierenden Reklame-Porträtſtil liefern könnte, ſühnt durch ironiſche Reklination dieſe Zugehörigkeit, und befreit ſich durch dieſelbe Sachlichkeit von ihr, die ihr Laſter iſt. Er nimmt ihre Prahlerei, ihren Kitſch, ihre Schneidigkeit mit auf, — und alles kommt als Schrei von der glatten Leinwand zurück.

Es war eingangs die Rede vom Klaſſizismus, vom Linienſtil, vom Maſchinellen und Primitiven, und der Zuſammenhang damit wird Manchem nun vielleicht nicht recht erſichtlich ſein. Und doch iſt in dieſem Bild von Otto Dix von Alledem etwas enthalten, ſo wenig es etwa klaſſiziſtiſch oder primitiviſtiſch iſt. Die ſatiriſche Stofflichkeit tritt allein ſcharf heraus, in ſie iſt das Übrige einverſchmolzen. Die polemiſche Umkehrung betrifft auch die Ausdrucksformen, ſo daß etwa die ſimple Art der Aufſtellung hier ohne alle Kindlichkeit (wie bei einem Rouſſeau) iſt, vielmehr zu einem Zug des dargeſtellten Typus und ſeiner egoiſtiſchen Überheblichkeit wird. Vom ſtiliſtiſchen Gepräge her betrachtet, bleibt auch ein Kunſtwerk wie dieſes jedoch der geſamten Situation der Formenſprache zugehörig; und man kann ſagen, daß Dix nicht dieſe ſo höchſt bezeichnende geſchmeidige Scharfrandigkeit und emaillierte Glattflächigkeit der Charakteriſtik haben könnte, wenn er nicht vom vereinfachenden, ſtraffenden Linearismus des neuen Stils berührt wäre. Und daß er nicht durch ſeine Darſtellungsweiſe das Mechaniſche ſo wirkſam herauszuholen, ſo ſicher zu treffen wüßte, wenn ihm nicht von der Maſchine her ein Geiſt der Präziſion und der metalliſchen Eindeutigkeit zugekommen wäre. Auch dieſer Verismus iſt dem von der Maſchine ausgelöſten Klaſſizismus trotz allem blutsverwandt.

Neue Bilder von Georg Schrimpf

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von OSKAR MARIA GRAF*

Die größte Kunſt war immer die, das Einfachſte, Naheliegendſte, Alltägliche als Sinnbild aus ſich herauszugeſtalten, deſſen unſichtbares Weſen ſo kriſtallklar ſichtbar in einem Werke darzuſtellen, daß der Nächſte und der Fernſte vom erſten Atemzug an aus dem Geſtalteten eine tauſendmal geahnte Antwort auf eine Frage herauszuempfinden vermag. Daß — um es noch deutlicher zu ſagen — die Zeit, die ſonſtig zu vergehen pflegt, wenn man ſich über etwas klar werden will, vor dem Kunſtwerk auf einmal wie weggelöſcht iſt, daß man plötzlich in der Helle eines ewigen Gleichniſſes ſteht, am Urſprung des Unerklärlichen ſich befindet und Erklärung erhält, begreift —: Hier hat einer keine Umwege mehr gemacht. Hier hat einer das Bekannteſte, Vertrauteſte in die Form einer endgültigen, einmaligen Wirklichkeit gebracht.

Die Werke Georg Schrimpfs ſind alle aus einem ſolchen Wollen heraus entſtanden. Sie ſind in dieſer Hinſicht Verwirklichungen. Ein Menſch, der auf eine bündige Frage eine ebenſo präziſe Antwort gibt, und dieſer Maler, ſie beide haben — zutiefſt betrachtet — die gleiche ſeeliſche Grundierung —: Das gleichſam logiſche Gefühl für das Weſentliche, für die Sache. Für beide gibt es im Grunde keine Zeit, die zwiſchen ihnen und dem lagert, worauf es ihnen ankommt. Deshalb überzeugen ſie, erhellen ſie, ſind ſie wahr.

Die Zeit, da Kunſt eine Art Rätſelaufgeben für geiſtige Jongleure war, hat aufgehört. Die Wege verbreitern ſich.

Es mag banal klingen und tauſendmal ſchon geſagt ſein. Mit allem Nachdruck ſei es hier wiederholt: Wir wollen nicht mehr denken vor der Kunſt — wir verlangen nach dem, was ſie von ewig her war, nämlich —: Klang, Sprache und Bild des Unausſprechlichen in uns.

In der kärglichen Reihe derjenigen, die heute nach ſolcher Klarheit trachten, ſteht Georg Schrimpf als einer der Erſten.

Man kann Schrimpfs Ölbilder in drei Arten einteilen und es iſt wichtig, ſie, obwohl ſie oft in die gleiche Zeit fallen, geſondert zu betrachten. — Die Frühwerke bewegen ſich faſt durchwegs im Stark-Ornamentalen. Die Kontur iſt das Vorherrſchende. Ganz ſtarke, ungebrochene Farben ſind da. Keine Differenzierung faſt. Meiſtens ſind es Frauen, Gebärende, ganze Gruppen, zwiſchen Bäumen, unter einer hügelumrahmten Sonne, um einen runden See. (Wie von einem ganz anderen ſind daneben Aquarelle, die munter und beinahe kalligraphiſch Tanzende darſtellen oder Akte voll hymniſcher Rhythmik.) Durch die Geſamtzahl der erſten Ölbilder bis herauf zum ſpäten Fragment „Geburt“ fließt laſtende Düſterheit. Furchtbar blicken dieſe großen Augen, aufgeriſſen, wehrlos aus lethargiſchen Geſichtern. Schultern hängen in mutterhafter Schwere. Dieſe Beſonderheiten wachſen zuletzt vollkommen ins Freskale. Die „Geburt“ iſt reinſter Ausdruck ſolcher Stimmung, ſtrömt eine grauenhafte Hilfloſigkeit aus und erſtarrt in ſich ſelbſt. Während in einigen der Frühwerke noch eine läſſige Bewegung lebt, vermittelt dieſes Bild den Eindruck vollkommener Schemenhaftigkeit. Es iſt, als klebten die Geſtalten im Raum. Erſt viel ſpäter hat der Maler gefeſtigter dieſes Streben noch einmal aufgenommen und uns in einigen Fresken blühende Verwirklichungen geſchenkt. Erinnert ſei nur an das große Wandbild in der Halle der „Farbe“ der Deutſchen Gewerbeſchau, München 1922.

Bis 1917 wiederholen ſich flächig gehaltene, ſcharfkonturierte Bilder. „Stadt“ iſt die letzte Station dieſer farbarmen, düſteren Reihe. Eine „kleine Stadt“ aus dem gleichen Jahre wendet ſich bereits ins Baumäßige. Die „Rehe“ haben ſchon den Jubel des Plaſtiſchen. Auch klingt ſtärkeres farbliches Zugreifen aus dieſem Werk.

Die freskale Zielſetzung der Frühwerke verliert ſich erſt in den darauffolgenden



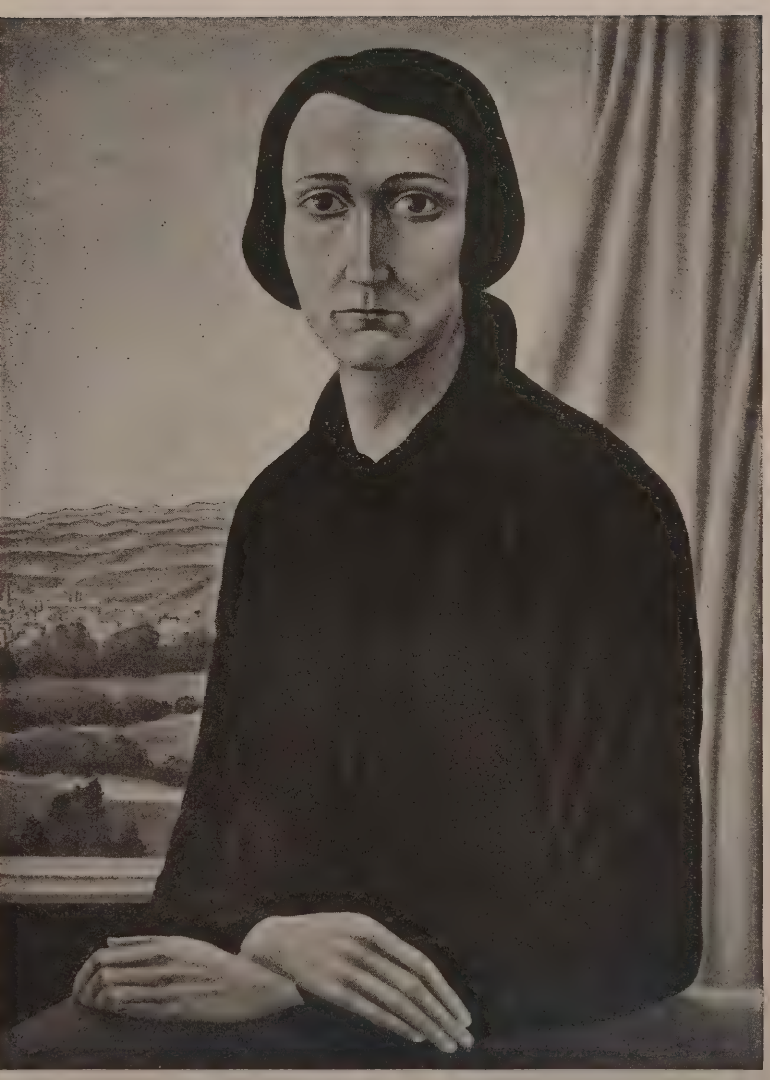
GEORG SCHRIMPF. „Zwei Frauen mit Kind.“ Originallithographie.



Georg Schrimpf. Schweinehirt. Ölgemälde. 1923. Privatbesitz.

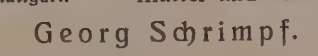


Georg Schrimpf. Assisi. Aquarell. 1923.



Bildnis Frau S. Ölgemälde. 1922. Bes.: Baumgarten, Stuttgart.





Mutter und Kind. Ölgemälde. Sammlung Dr. Fischer, Stuttgart.

Georg Schrimpf.

„Mädchen mit Kaƶe“, im „Wunder“ und in den „Muſizierenden“. Die Aquarelle aus dieſer Periode ſind ausgeglichen. In ihnen kündigt ſich das bewußte Betonen des Plaſtiſchen bereits völlig an. Die Farbe wird munterer, heller.

Der eigentliche Aufſtieg, die ganze Entfaltung Schrimpfs aber ſeƶt erſt 1918 ein. Da ſteht das große Madonnenbild „Beſuch beim Kinde“, fromm, klar und geſchloſſen. Eine breit ausladende Kompoſition „Stillende Mutter“ hat noch das Unentſchloſſene des Verſuchens. Erſt das wundervoll-innige „Bild zu einem Grabmal“, das der Maler für das Grabdenkmal ſeiner verſtorbenen erſten Frau (Maria Uhden) malte, haucht Vollendung. Nun hat der Suchende endlich Sicherheit. Werk auf Werk entſteht. Die ganze ſachliche Schlichtheit, das Zwingende dekorativen Aufbauens, eine tiefere Farbe brechen durch in den Bildniſſen „Maria Uhden“, „Selbſtporträt I“ und im Bildnis „O. M. Graf“.

Was man von Anfang an erwartete und erhoffte, nämlich, daß die Starrheit, die noch hin und wieder an die allerfrüheſten Werke gemahnt — einmal gebrochen — zum Stil dieſes Geſtaltens würde, bewahrheitet ſich nun. Das Jahr 1920 bringt die Entſcheidung. Das große Bild „Die Erzähler“ mit der auffälligen Farbennuancierung, ein „Zweites Selbſtporträt“ ſtehen an dieſer Grenzſcheide. Die elegiſche „Frau am Waſſer“ iſt noch einmal ganz (faſt zu ſtark) ins Dekorative gewendet. Noch ſcheint es, als ſchwanke der Maler. Die karge, in einem ſeltſamen Sinn wahre „Näherin“ und „Wilde Pferde“ habeu noch Leeren. Erſt das einzige „Stilleben“ dieſes Malers zeigt deutlich den neuen Weg. Es gibt aus dem reichen Aquarellſchaƶ dieſer Periode ein Blatt, das alles, was dieſes Malertum an Zauberiſchem ausbreiten kann, in ſich ſchließt. „Ausſicht“ heißt es. Hier iſt bereits jene ſeltſame Idyllik, die dem ganzen ſpäteren Werk die Bedeutung gibt.

Wer etwa ein „Mädchen mit Hund“, das Bild „Mutter mit Kind auf dem Balkon“ und jenes landſchaftsfromme Bild „Kinder mit Vogel“ anſieht, weiß, daß wir in dieſem Maler den großen Idylliker der Jeƶtzeit haben. Es iſt wie ein Kreis, der ſich immer wieder im Stillſten findet, es iſt die große Stetigkeit der Natur, die unbefangene Stimme der Landſchaft, die nunmehr mit ganzer Kraft in die Bildfläche tritt. Überwältigend bauen ſich Werke auf. Eine klaſſiſche Ruhe, eine ungeheure Liebe zum Kleinſten zeichnet ſie aus. (Bildnis der zweiten Frau des Künſtlers.)

Die Einfalt eines ſolchen Gemütes, wie ſie in den zwei „Kinderbildern“ auftritt, das beinahe zwangsläufig Sanfte, die leiſe Lyrik und Beſonnheit in den Werken „Schlafendes Mädchen“ und „Mutter mit Kind und Blume“ ſtempeln dieſen Meiſter zu einem unſerer Größten. Das Unvergängliche dieſer Seele hat ſich hier ſchweigend ein ſchlichtes Denkmal geſeƶt.

Die Graphik Schrimpfs iſt reich. Die frühen Blätter beherrſcht eine mehr ins Kreishafte ſtrebende Schwingung und werden allmählich durchbrochen. Die Gegenſtändlichkeit nimmt mit jeder Schöpfung an Klarheit zu. Hier bereits deutet ſich an, was leƶtes Streben dieſes Malers iſt: Ruhe und Gleichmaß.

Von den erſten Bewegungen an (Hafen, Teſſiner Landſtraße, Mädchen am Fenſter, Pferde) bis herauf zum „Franziskus“, zu den „Affen“ überraſcht die Sicherheit, mit der hier die Fläche aufgeteilt und belebt wird. Und doch iſt es nirgends das hohle Gelenkigſein, was dieſen Blättern den Zauber gibt. Es iſt vielmehr jenes Urſprüngliche, Tiefere und andere, das dieſen Holzſchneider im Moment des Schaffens beflügelt, es iſt die innere Stellung zum Kosmos, zum rätſelhaften „Um uns“. Zart und elegiſch erſtehen dem Graphiker die Geſichte. Immer iſt es die gefüllte Natur, das Überſtrömende eines Urwaldes, das Friedliche graſender Rehe, die lautloſe Dunkelheit und Unentwirrbarkeit überwachſener Pflanzen, die unendliche Weite eines Himmels, das geruhſame Daliegen einer Mutter in der Landſchaft — immer iſt es das Naheliegendſte, was hier zum Wunder wird. Als dieſer Maler Knabe war, brannte in ſeiner Sehnſucht (wie in vielen von uns) der Hang nach Fremdländiſchem. Indianer, Amerika, Kämpfe

verwirklichten sich in naiven Zeichnungen auf Landkarten. Noch heute ist etwas von dieser Romantik in ihm. Rührenden Ausdruck erhielt diese in den Illustrationen zu einem Indianerbuch von O. M. Graf („Ua-Pua . . !“ bei Habbel in Regensburg) und in der Mappe „Van Zantens glückliche Insel“ (bei Goltz, München).

Es ist versucht worden, ein reiches Schaffen zu umschreiben. Das Wort wurde zur Verdeutlichung zu Hilfe genommen, um einem wirkenden Künstler die Wege zu ebnen. Es war viel von Werken die Rede, die keine Erklärung mehr brauchen. Noch einmal rückschauend, drängt sich uns die Frage auf:

Was ist es denn, was diesen Bildern, dieser Einfalt, dieser stillen Kraft, diesen Müttern, Kindern, Tieren und Landschaften so tiefen Zauber gibt?

Was ist es denn, was das ewig Einmalige, das ewig schon Bekannte in diesen endgültigen Fassungen mit einer solchen Innigkeit erfüllt, daß wir von dieser oft jäh und ungeheuer erhellend ergriffen werden?

Sagen wir es einmal ohne Umschweife und trotz aller Verunzierungen und Verdrehungen heraus — sagen wir es ganz heraus!

Es ist das Deutsche, das im Wesen dieses Künstlertums, dieser Bilder wirkt, es ist dasjenige, was uns so unabgebraucht, so immer frisch und bis ins Tiefste der Seele greifend etwa aus einem Gedicht von Claudius entgegenklingt. Es ist die unzerstörbare Macht des deutschen Gemütes.

Diese Erkenntnis erklärt besser als alle Worte, die Gesamtheit der Erscheinung Georg Schrimpf.



L. Corinth. Zeichnung.



Georg Schrimpf. Kinderbildnis. Ölgemälde. 1922. Privatbesitz.





Georg Schrimpf. Mittagsrast. Ölgemälde. 1922. Privatbesitz.



Georg Schrimpf. Celle (Ligure). Aquarell. 1922. Privatbesitz.



Georg Schrimpf. Schlafendes Mädchen. Ölgemälde. 1921. Privatbesitz.

Amerigo Focacci

Von ERWIN POESCHEL | Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Daß die plaſtiſche Produktion der Gegenwart in eine ſo beklagenswerte Lage geraten konnte, dafür iſt einer der mancherlei Gründe ohne Zweifel das delikate Verhältnis, in dem das Bildhauerwerk zur Stoffwelt ſteht. Bei der Malerei ſpielt ſich durch die Überſetzung in das Zweidimenſionale alles von ſelbſt in einer fiktiven Welt, einem reſervierten Bezirk ab, während die Plaſtik mit der aggreſſiven Gewalt der Körperlichkeit einhertritt. Was hier nicht ſublimiert iſt, wirkt mit einer Brutalität ohnegleichen, was aus Geſetz und Zuſammenhang fällt, iſt nur Stoff, nur Stein, nur Erdenkloß. Die Plaſtik iſt Körper und ſoll Geiſt ſein, ſie iſt als Körper wirklich vorhanden und ſoll doch eigentlich nur ſcheinen. Sie iſt deshalb viel mehr als die Malerei ein Kontrakt mit dem Stoff: die Wirkungen des Stoffes müſſen in die Rechnung des Werkes in ganz beſonderem Maß eingeſtellt ſein, ja bis zu einem gewiſſen Grad iſt die Rechnung nur eine Sublimierung dieſer Geſetze des Materials. Dieſe innere Stoffgebundenheit, die dem Weſen plaſtiſchen Geſtaltens alſo eignet, dieſer Erdenreſt, zieht dem Experimentieren, dem Ausſchweifen nach neuen Möglichkeiten engere Grenzen und verlangt vom Künſtler eine feinnervige Hellhörigkeit für die Sprache des Materials, einen natürlichen, angeborenen Sinn für ſeinen Geiſt und ſeinen Willen. Denn auch Stein und Erz haben ihren Willen.

Als ob das Geſchick den Amerigo Focacci das Handwerk ſeiner Beſtimmung bei der erſten Station habe beginnen laſſen wollen, brachte es ihn (am 24. April 1884) in Pietraſanta zur Welt, der kleinen Stadt im Kreiſe Lucca, zwiſchen den Apuaniſchen Alpen und dem Liguriſchen Meer. Pietraſanta, „heiliger Stein" — könnte ſich ein Bildhauer einen ſchöneren Namen für ſeinen Heimatsort wählen, ſo er ihn für eine Legende ſeines Lebens erfinden müßte? Er iſt wie ein Gleichnis für das ſchickſalhafte und deshalb heilige Gebundenſein an den Stoff, der ihm zu bilden anvertraut war. Der Vater war Marmorarbeiter in den Brüchen dieſes Städtchens und ſo ſein Großvater und deſſen Vater und alle ſeine Ahnen, ſoweit ein Taglöhner von ſolchen weiß. Nahe ſind die Brüche von Serravezza und Carrara, wo die Römer ganze Städte aus dem Leib der Erde riſſen und Michelangelo ſeine gewaltigen Blöcke brach. Jahrtauſende verwandelten hier den heiligen Stein zu Brot, und immer war die Luft erfüllt von dem hellen, ſeltſam ſingenden Hämmern, dem Ton, der einem Bildhauer heiterer iſt als Muſik, der gleichmäßig ſcheint, aber jeden guten und jeden ſchlechten Schlag dem feinen Ohr verrät. Focacci blieb immer im Bereich dieſes Klanges. Als 12jähriger Knabe begann er — um zu verdienen — als Handlanger bei einem Steinmetzen, beſuchte dann die kleine Kunſtſchule in der Heimat, mit 14 Jahren die „Ecole des Beaux Arts" in Florenz, kam als 22jähriger nach Paris, war aber immer dem Handwerk nah, das ihm — mit kargem Ertrag — eine innerlich unabhängige Exiſtenz zu geben hatte. Er diente von unten auf, ohne eigentlichen Lehrer. Viel Not, viel Hunger, Krankheit, dann Heilung in den Schweizer Bergen und Rückkehr in den Raum der Jugend, zum Klang der Hämmer, in den Kreis von Lucca, nach Viareggio, wo er nun lebt und die alten Marmorbrüche ſchimmern ſieht. Es mag ihm manchmal wohl ſcheinen, daß ſein Schaffen nichts anderes ſei als eine höchſt ſublime Weiterführung deſſen, was ſeine Väter taten. Sie löſten aus dem ungeſtalten Gefüge des Felſens den ſauber begrenzten Block und er ſelbſt gräbt aus dem Block die Geſtalt und den Traum. Damit iſt nun wirklich ein bedeutungsvolles Merkmal ſeiner Werke, beſonders aber ſeiner Büſten bezeichnet: die intenſive blockhafte, kubiſche Wirkung. Er denkt die Plaſtik in dem Sinn jenes bekannten tiefen Gleichniſſes von Michelangelo, daß die Form im Stein ſei wie eine Wachsſtatue in einem Gefäß mit Waſſer, aus dem ſie der Schaffende langſam heraushebt. Aber nicht die von Medardo Roſſo oder auch von Rodin geübte Art, den

Stein stehen zu lassen, soll damit bezeichnet sein; denn sie weckt mit dem weichen Herauswachsen und Zurückfließen der Form mehr malerische als plastische Vorstellungen. Auch an die Hildebrandsche Theorie der allmählichen reliefmäßigen Vertiefung ist nicht zu denken, sondern weiter nichts ist gemeint, als daß der Block in seinem dynamischen Sinn unsichtbar wirksam bleibt. Seine Wucht ist in einer vergeistigten und erhöhten Form übergeführt in die Gestalt, die in ihm bereits vorhanden war wie die Wachsstatue im Wasser. Wie man von einem gesprächigen Menschen sagen kann, er trage sein Herz auf der Zunge, so von einer gesprächigen, lauten und reichbewegten Form, sie trage ihre Seele auf der Haut. Hier aber sitzt der Kraftkern, der Schwerpunkt wie bei dem Block ganz in Mitten, die Form kreist zentrifugal um ihn und schließt sich zusammen zu einem festen, sehr gespannten Gefüge. Sie hat geistig die gleichen Schwergewichtsverhältnisse, wie sie statisch-physikalisch der Block hat. Das bedingt diese große, ernste Einfachheit der Formen, bei denen man natürlich an ägyptische Plastiken denken muß. Aber dieser Gedanke zeiht nicht der Nachahmung, sondern knüpft nur eine Verbindung und weist auf eine Ahnenschaft des Gefühls. Jedes Detail, jede kleine Form hat sich einzuordnen in die große Gesamtform. Die elementaren konstruktiven Verhältnisse werden dargestellt, ein Kopf aufgebaut mit der prachtvollen Wölbung des Schädels, den edlen Arkaden der Augenbogen über der strengen Vertikale des Nasenrückens.

Das imaginierte Vorhandensein des Blockes ist an ein bestimmtes Material, den Stein, natürlich nicht gebunden. Es ist aber doch bezeichnend, daß Focacci, als die Krankheit es ihm unmöglich machte, in Stein zu arbeiten, sich nicht damit begnügte, Modelle für Bronze aufzubauen, sondern lieber einen gefügigeren Stoff wählte, der immerhin das Herausholen aus einem Block zuließ, das Holz. So sind auch die meisten seiner jüngsten Porträtbüsten für dieses Material gedacht. Die Vorliebe für die Holzskulptur, die in neuerer Zeit so auffällig ist, hat aber wohl ihren Grund — wenigstens bei Focacci — nicht nur in technischen Vorzügen der leichteren Bearbeitungsmöglichkeit und Billigkeit. Hier ist — im Gegensatz zur Bronze — ein Material, das aus dem Block arbeiten läßt und das — im Gegensatz zum Marmor — eine sehr dichte geschlossene Form abgibt. Der Marmor, besonders der feinkörnige weiße carrarischer Herkunft, läßt durch seine starke Transparenz die Form schwebend, aufgelockert, undicht erscheinen. Die Oberfläche erscheint mürbe, weich, ja manchmal fast wie lebendes Fleisch. Focacci aber will nicht die Sensation des Lebens, sondern die ewige Gültigkeit der Form; die Oberfläche erscheint bei ihm daher mehr metallisch unangreifbar als durchblutet, porenlos in gewissem Sinn und sehr gespannt. Sie soll nur als reine Formbegrenzung wirken, soll nicht stoffliche Nebenvorstellungen erwecken, wie es die impressionistische Darstellung tut. Hier ist auch nichts von einem Spiel des Halbdunkels, wie es über einem System von Vertiefungen und Vorsprüngen zittert, das, ohne plastischen Ausdruckswert, ohne Formwert, Ton und Farbeindrücke weckt.

Die Zusammenballung zu einer dichten Raumeinheit bietet bei der Büste, wo die Natur ein geschlossenes Gebilde schon gibt, weniger Schwierigkeiten als bei der Figur und besonders der Gruppe. Das Problem der Gruppe, die Verbindung zweier Gestalten zu einem Raumganzen, wird daher für den bildhauerischen Ehrgeiz immer die Krone sein. Auf welchem Weg nun hier Focacci der Lösung zuschreitet, das macht jenes andere Moment klar, worin, neben der intensiven räumlichen Wirkung, der Wert seiner Werke liegt, nämlich die Linie. Focacci zielt nicht nur auf den kubisch-plastischen Wert der Erscheinung, ebenso wichtig ist ihm die Schönheit der Silhouette, des Konturs. Daher seine Neigungen zur Kleinplastik, bei der die Umrißlinie vom Auge mit einem Blick als Ganzes erfaßt werden kann. Ein Werk wie seine Statuette einer Knienden empfängt den ganzen Reiz von dieser weichen schmeichelnden Linie, die sanft die ganze Figur umschließt, von dem Wechsel der Zusammenfassung und Auflösung, davon, wie der Kontur in einem ungebrochenen Bogen auf der einen Seite vom Knie über den Leib bis zum

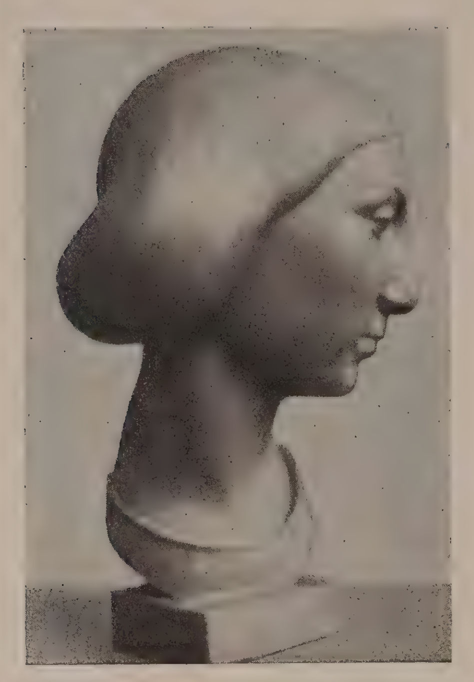


Scherzo.

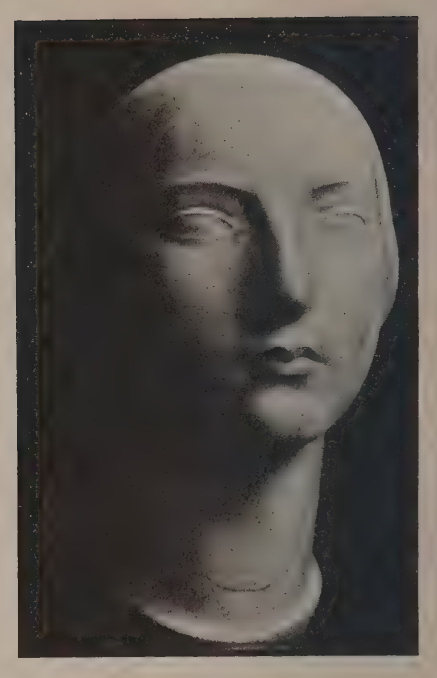


Fruchtschale.

Amerigo Focacci.



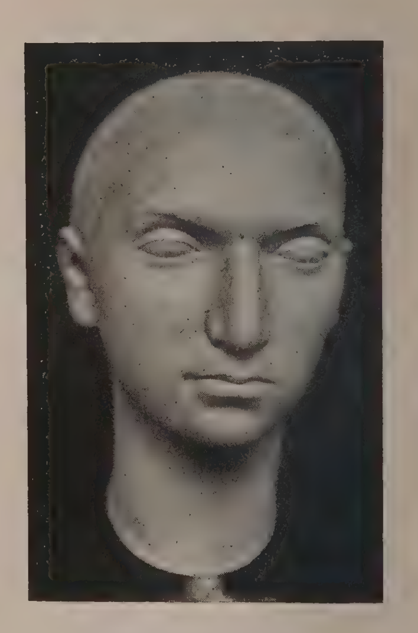
Amerigo Focacci.
Triny St.



Amerigo Focacci.
Kopf einer jungen Dänin.



Amerigo Focacci.
Bildnis eines Malers.



Amerigo Focacci.
Büste.

gebeugten Arm anſteigt, um jenſeits über aufgelöſter Locke, Hand und geſtütztem Bein zu zerplätſchern. Und deshalb löſt er auch die Gruppe nicht in der Weiſe, daß er die beiden Figuren in einen Block zuſammenpreßt, er liebt vielmehr gerade die Durchſichten und ihren wohlerwogenen Wechſel, die Innenſilhouetten, und die Raumeinheit iſt bei ihm mehr ideell als rein körperlich. Seine beiden Gruppen einer Frau mit Putto ſind kunſtvoll verflochtene Liniengefüge. Bei der einen mit dem ſitzenden Weib iſt vielleicht das Schema, die elliptiſche Zuſammenfaſſung der Arme der Mutter mit dem Kind, noch gar zu deutlich vorhanden und das Gerüſt der Maſſenverteilung zu ſehr kenntlich geblieben. Auch ſpielt ſich die ganze Formentwicklung in einer Ebene ab und beſchränkt daher die Anſicht auf einen einzigen gültigen Standpunkt. Bei der anderen Gruppe aber iſt eine von allen Seiten klare und geſchloſſene Geſamtform zuſtande gekommen; die Bewegungsrichtungen des Kindes, des Hauptes der Mutter und ihrer Beine ſind ſo angeordnet, daß ſie einen Raum bilden und nicht nur eine Ebene, alles ſcheint zudem unabſichtlich geworden, nicht kunſtvoll gruppiert, die Silhouette iſt ruhig und zuſammengefaßt. Überall auch in den Büſten lebt dieſe Freude an der ſchönen Linie. Wie wohllautend und klar umſchließt ſie die ſtreng gebändigten Formen dieſes Kopfes eines Malers, den gewaltig gerundeten Schädel und die großen Wölbungen der Wangen und des Kinns, wie fügt ſich die kühne Linie der Naſe in das Profil, und wie kunſtvoll ſchlingt ſich die Muſchel des Ohres. In dieſen Dingen offenbart ſich die ſtarke Muſikalität Focaccis, dieſe Linien ſind ebenſo gehört als geſehen, und beſonders das Verſchlingen der Bewegungsrhythmen, die gerade Führung des Motives und ſeine Auflöſung und endliche Rückkehr in den Ausgang iſt etwas der Muſik ſehr Verwandtes

Bei all dieſen Rhythmen zeigt ſich eine Neigung zur geſchwellten runden Führung. Wo es angeht, beim Profil des Weibes mit dem Putto, bei der Holzplaſtik der Frau St., bei jedem Kontur, bei jeder Bewegung wird die Linie oder die Form ins Runde ſtiliſiert. Die Büſte von Triny St. vollends iſt wie zwiſchen zärtlichen hohlen Händen geformt. Die runde Form ſymboliſiert hier aber nicht Freude an üppiger Fülle, ſondern an geſpannter Kraft. Alles iſt weniger ſinnlich als ſtreng gefühlt. Braucht man zu fragen, ob dieſer Künſtler die Primitiven liebt, ob er den Donatello vergeſſen kann, deſſen Bronzen er ſchon als Kind in der Kirche von Pietraſanta ſah, und ob ihm je aus den Gedanken kommen die ganz frühen Morgen, als er mit den Vögeln des Jardin du Luxembourg ſein Brot teilte! Das iſt das Aroma ſeiner Kunſt: der ſtrenge, nicht ſättigende, aber ſpannende und herbe Duft; etwas von dem Meergeruch, der um den Kopf der jungen Dänin iſt, den er gebildet, und von der ſtraffen Kraft der jungen Mädchenbrüſte ſeiner Figuren. Eine verhaltene Welt. Kein Land der Stürme und Brände, Achtung vor allen Geſetzen als Ausdruck ruhiger Wohlgeratenheit. Im Innerſten aber ein ſteter Durſt nach dem Vollkommenen. Daher dieſe glatte, rund immer in ſich wieder zurückkehrende Form, dem Verfall und der Zermürbung keine offene Stelle bietend, die gehaltene entrückte Ruhe, der Drang nach dem Typiſchen und der vollkommen einfachſten Form. Daraus ſpricht das echte Bildhauergefühl, daß alles von ihm Dargeſtellte für Ewigkeiten wahr und richtig ſein müſſe, es liegt aber bei dieſem Künſtler noch vielmehr das Verlangen darin nach einer Geſtalt ohne Makel und ohne Trübung durch das Vergängliche: eine andere Manifeſtation ſeiner ganz kindhaften, allereinfachſten Frömmigkeit, die ſich eine Welt nicht vorſtellen mag, über der nicht ein Weſen iſt ohne allen Fehl.



Guſtav Wolff. Kuh. Bronze. Länge 10 cm.





Vorderanſicht. Guſtav Wolff. Amphipolos. Bronze. Höhe 35 cm. Linke Seite.



Guſtav Wolff. Afrikaniſches Weib. Holzſchnitt.

Formexpreſſion gerichtet. Dieſem Ziel dient zuerſt die Geſtalt des Ganzen, die eine eindeutige Form, Greifbarkeit des Sinnes iſt. Dort wo ſie nicht aus der unmittelbaren Empfindung des Lebens, ſondern aus der Forderung nach architektoniſchen Zuſammenhängen erwächſt, wird ſie ein monumentaler Block, ein Kubus. Die Fähigkeit, die Formung vom natürlichen Gegenſtand zu löſen, treibt Wolff zur Bildung von Gefäßen, deren rein formaler Ausdruck unſer Kunſtgewerbe ſpieleriſch erſcheinen läßt. Ähnlich iſt dann die einzelne Naturform im Ganzen abgegrenzt und als Formindividuum zueinander geſtellt. Die Statik der Maſſen überragt die Dynamik des Bewegungszuges und die Kontinuität der Formen. Die Entwicklung der Phantaſie, die beſonders an den vielen Zeichnungen nachprüfbar iſt, welche der plaſtiſchen Geſtaltung eines Motives vorangehen, iſt auf die kubiſche Fülle, auf die Individualität der Einzelform und auf das Gleichgewicht der Formen gerichtet. Dabei wird der natürliche Körper je nach den Bedürfniſſen der Geſamtvorſtellung bald zu großen Flächen zuſammengezogen, bald zum Träger differenzierender Formmodellierung gemacht. Die anatomiſche Struktur iſt nicht geſetzgebend, aber ſie wird auch nicht ausgeſchaltet und mißachtet. Winklige

und runde Begegnung von Flächen wechseln. Die Logik des Formaufbaus ist bis in die Details hinein kontrollierbar. Der Zusammenhang zwischen den äußersten Höhen- und Breitenpunkten ist straff bei klarer Gliederung und Steigerung und ohne jedes nur lineare Hilfsmittel. Ein letztes wichtiges Moment der Formexpression ist die Technik, d. h. die Behandlung des Materials. Der Guß nach dem Tonmodell ist nur ein Vorstadium, erst die Bearbeitung bald mit dem Hammer, bald mit der Feile, macht das gegossene Metall zum Kunstwerk. Wolff hat eine ganz ursprüngliche Freude am Handwerk, die so weit geht, daß er die Platten für die Stiche selbst herrichtet und die Wirkungen des Hammers usw. mit ausnützt.

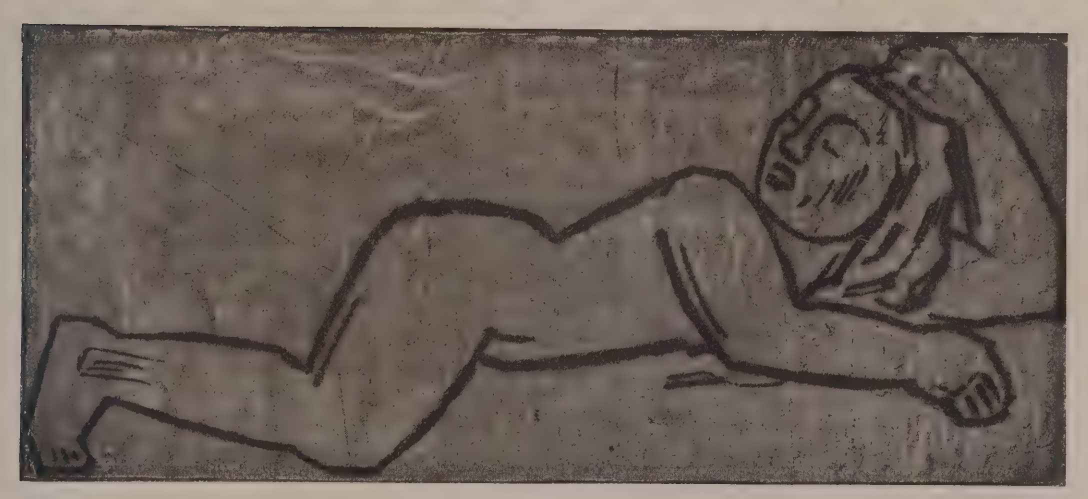
Eine Gesamtcharakteristik der Wolffschen Kunst, die auf eine Formel hindrängt, könnte sich des Begriffes des Humanismus bedienen, wofern der Leser imstande ist, von der Assoziation auf den blutleeren Gymnasialprofessor zu abstrahieren. Wie wenig das Dionysische bei Wolff fehlt, zeigen Blätter wie der Muttermord, ein Stich zur Orestie, oder die Zeichnung wie der Hengst die Stute bespringt. Humanismus heißt: Zu seinen eigenen Erregungen Distanz gewinnen, um die Relativität der Erlebnisse wissen, von der Unmöglichkeit der unmittelbaren Darstellung des Absoluten überzeugt sein, den ganzen Weg vom Erlebnis über das Absolute zur Form ausgehen können. Humanismus in diesem Sinne ist nicht an Griechisches gebunden, wir finden ihn im Indischen, im Gotischen. Er ist eine Grundform menschlicher Gestaltungsfähigkeit — die einzige nicht fragmentarische. Es schien, als ob wir einen völligen Zusammenbruch des Humanismus erlebt haben. Wolffs Kunst beweist, daß er wieder auf dem Marsche ist. Und das ist der außerästhetische, der kulturelle Trost, der in diesem Schaffen liegt.



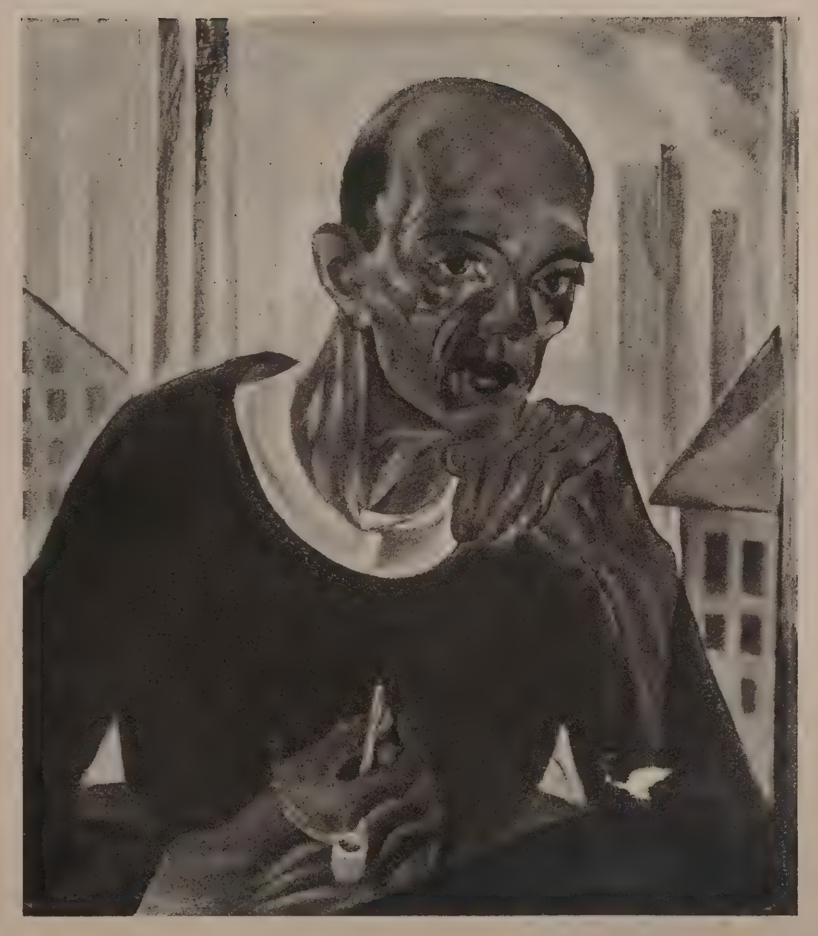
Gustav Wolff.
Wölfin. Exlibris.



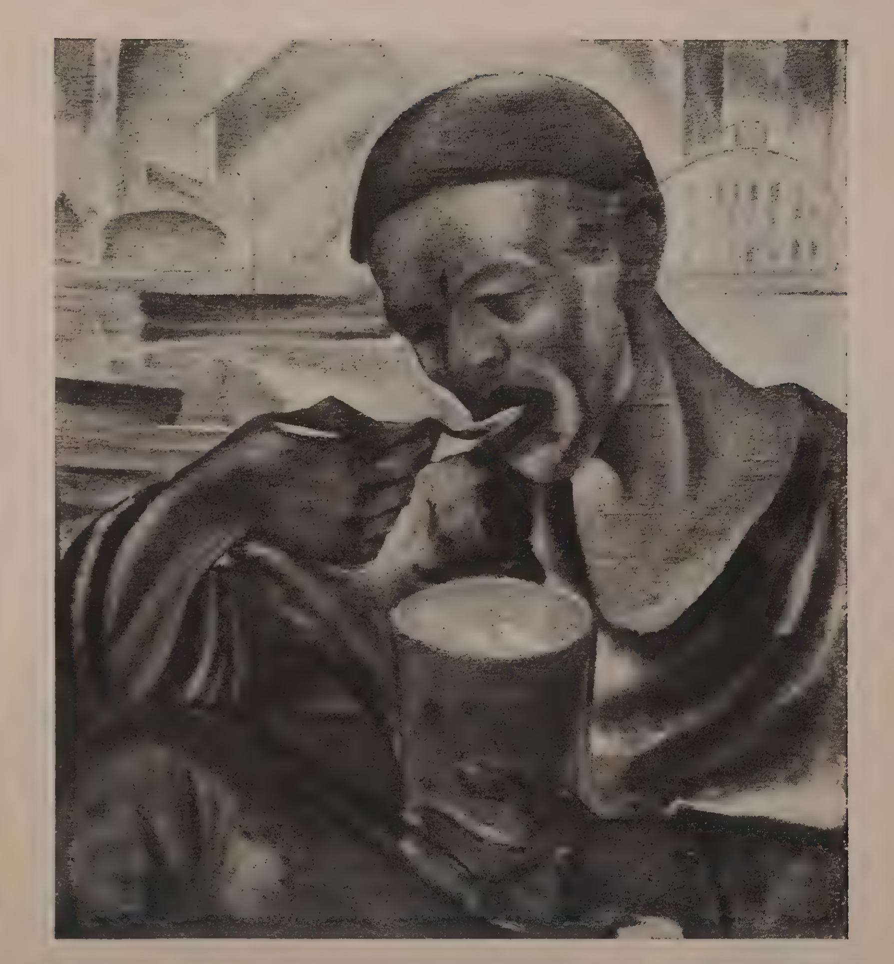
Guſtav Wolff. Picador. 18 cm.



Guſtav Wolff. Schlafende. Kupferſtich. 14×31 cm.



Sonntag. 1923.



Mittag. 1922.

Fritz Grewenig.

Fritz Grewenig
Ein saarländischer Künstler

Von HERMANN GINZEL | Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

I.

Einen bisher ziemlich unbekannten Künstler vorzustellen, wird immer ein Wagnis sein, und man muß schon sehr gewichtige Gründe und Beweise ins Feld zu führen haben, um die Notwendigkeit des Unternehmens begreiflich erscheinen zu lassen. Ein Teil der bei uns, besonders in jüngster Zeit, in hoher Blüte stehenden, dick und protzig anschwellenden Kunstschriftstellerei, kommt mir immer vor wie ein Kreis sinn- und ziellos arbeitender Kartenspieler, wie ein leichtfertiges, verantwortungsloses Vabanque-Spiel. Man glaubt, mit jeder Karte, auch der schlechtesten, das große Spiel zu machen, und mit künstlich erhitzter Begeisterung reden sich die Leute in phantastische Dinge hinein, die niemanden interessieren und letzten Endes Trugschluß und ein eitel Nichts bedeuten. Da wird die Kunst zu einer Angelegenheit der Literaten und Künstler untereinander. Nirgends ist der Zug zur Ganzheit sichtbar; bestehende Dunkelheiten werden noch verworrener, und der klare, lichte, vorwärtsweisende Trieb, der in unsrer jungen Kunst steckt, wird gewaltsam kompliziert und mit gedanklichem Ballast beladen, der jegliche Wirkung verschüttet. Aber auch über diese Helden ekstatischer, nebelhafter Kunstdeutung und über die von ihnen mit Begeisterung gepriesenen und gestempelten Größen von gestern, die sich zumeist an die Rockschöße der wirklichen, an Zahl so kleinen Bahnbrecher hängen, wird die Zeit rasch und unbarmherzig hinwegschreiten, mit der vollen Wucht ihrer kalten, aber gerechten Nüchternheit.

II.

Wenn ich in diesen knappen Begleitzeilen das Wagnis unternehme, einen jungen Künstler vorzustellen, so will ich das tun ohne pathetische Begeisterung und ohne prophetischen Ausblick, der nur in den seltensten Fällen eines Kunstbetrachtendene Aufgabe sein sollte. Ich möchte auch keine Etiketten aufkleben und Klassifizierungen vornehmen, sondern es genügt mir, kurz auf ein Kunstschaffen hingewiesen zu haben, das ich seit drei Jahren kritisch und mit Aufmerksamkeit begleite. Ich will versuchen, den Kernpunkt des Grewenigschen Schaffens aus der Struktur der heimatlichen Landschaft, aus Veranlagung und Abstammung heraus zu erfühlen.

III.

Ein robuster Dickschädel, eigensinnig und erfüllt von leicht erregbarem Temperament, aber im Charakter und Handeln ein gefestigter Mensch von Güte und Zielbewußtheit, schrieb mir auf meinen Wunsch die folgenden kurzen Angaben über seinen bisherigen Lebensgang. Ihre natürliche Art möchte ich nicht umschreiben, sondern in ihrer Unmittelbarkeit wiedergeben. Hier sind sie: „Geboren am 28. Februar 1891 in Heusweiler bei Saarbrücken. Die Vorfahren väterlicherseits waren Kaufleute und Handwerker; mütterlicherseits Geschäftsleute, stammend aus dem gräflichen Geschlecht Boulay de la Meurthe, welches im 18. Jahrhundert aus Frankreich ausgewiesen wurde. Nach der Elementarschule erlernte ich im väterlichen Geschäft das Dekorationsmalerhandwerk und besuchte wissenschaftliche Privat- und Fachschulen. Ostern 1913 kam ich nach Dresden zur Akademie, wo ich jedoch nicht fand, was ich suchte. Der Kriegsausbruch verhinderte eine bereits vorbereitete Sudienreise nach Spanien. Nach der Entlassung vom Militärdienst in den Revolutionstagen lebte ich bis zum Januar 1919 bei meinen Eltern und errichtete mir dann in Saarbrücken mein jetziges Atelier. Mit kurzen Unterbrechungen (Studienreisen) war ich fast immer in Saarbrücken und führe ein Leben voller Arbeit. Werke von mir wurden ausgestellt in Saarbrücken, Berlin; Einladungen liegen vor von der „Neuen Münchner Sezession“ und aus Kassel.“

IV.

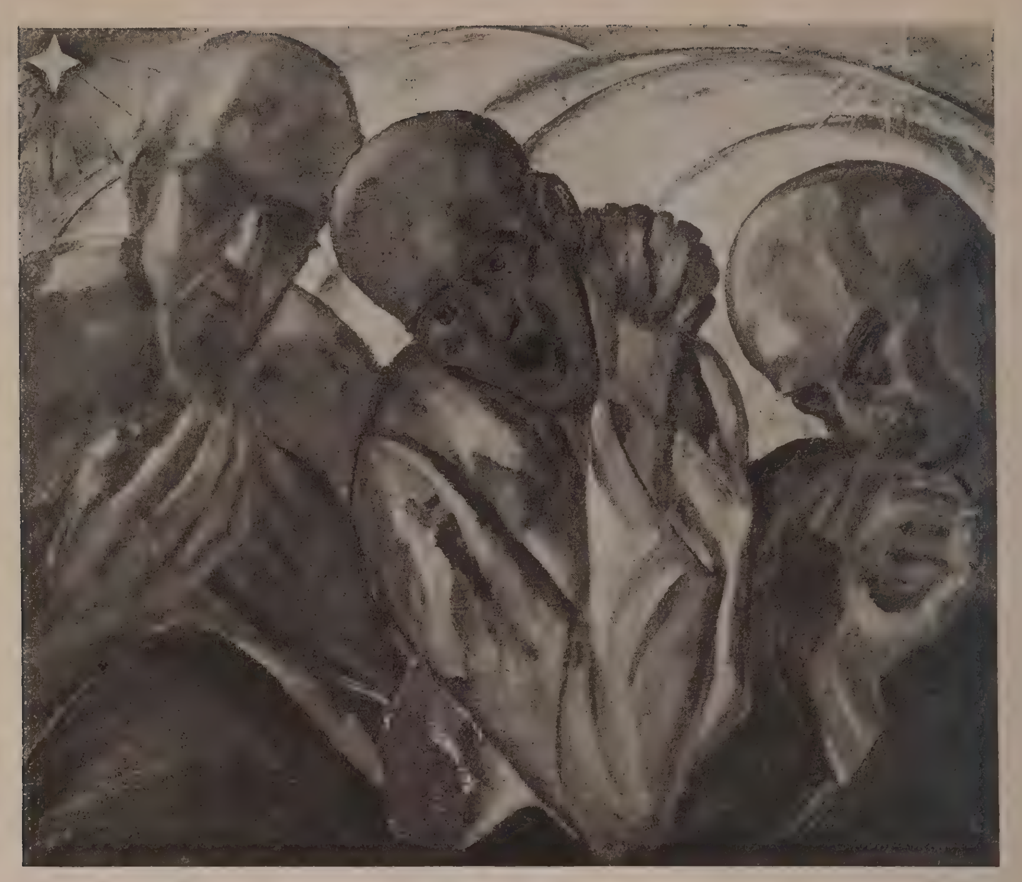
Zwischen der bayrischen Pfalz und Lothringen liegen die leichtgewellten Hügelzüge des Saargebiets und bieten mit ihren Rundungen, Flächen und Tälern ein rhythmisch scharf betontes Bild. Kraft, Herbheit, aber auch Lieblichkeit und Weichheit bilden den Charakter der Landschaftslinie. Die Struktur dieser Landschaft ist unkompliziert und organisch aufgebaut. Auch die soziale Schichtung ist schlicht und einfach. Schon seit der Fürsten und Grafen Zeiten schuftet hier ein Arbeitsvolk, das zu verweichlichender Lebensführung keine Zeit fand, ein Bergmanns- und Industrievolk, das mit schwieliger Hand Brot zu verdienen gewohnt ist. In den Ortschaften wirtschaftet ein selbstbewußter Handwerkerstand, und ein geruhsames, patriarchalisches Bürgertum, Ausläufer süddeutscher Stämme, beherrscht die Städte. — Hier ist der Nähr- und Wurzelboden der Persönlichkeit und Kunst Grewenigs. Ob, seiner Abstammung mütterlicherseits gemäß, ein Teil französischen Blutes seinen lebhaften Sinn für Farbe und „Peinture“ unbewußt bedingt hat, möchte ich nicht behaupten. Ich glaube vielmehr, daß die wohlgemeisterte, blühende Farbigkeit eine Folge der künstlerischen Entwicklung ist. Frühe, an sich unbedeutende Bilder, die in impressionistischer Manier gehalten sind, beweisen mir nämlich, daß in ihnen nur wenig Keime eines rein malerischen Elements vorhanden sind. Anders seine Art zu malen. Sie hat, auch damals schon, jene feinen Reize in der Durchgestaltung einzelner Bildpartien, die an malerisches Detail der Franzosen gemahnt.

V.

Und nun noch ein kurzes Wort zu den fünf reproduzierten Werken. Anläßlich der von der „Vereinigung der Kunstfreunde an der Saar“ arrangierten ersten Saarländischen Kunstschau (1922) nahmen diese (mit einer Ausnahme) und noch einige andere Arbeiten des Künstlers eine breite Wand für sich ein. In der kompakten Geschlossenheit und der Wirkung war recht sinnfällig festzustellen, daß hier eine Persönlichkeit in selbstbewußter, energischer Arbeit im Wachsen und Werden begriffen ist. Die bisher passierten Etappen verbindet eine übersichtliche Linie. Als einen formalen Höhepunkt betrachte ich die 1921 entstandene „Saarlandschaft“, deren sanft rhythmische Gestaltung im durchgeistigten Aufbau des Bildes, vereint mit einer wundervoll weichen, ruhigen Farbengebung (blau, mattgrün, braun) eine Leistung von Harmonie und ruhevoller Schönheit ergibt. — In den „Gottsuchern“ (1921) ist trotz aller Bändigung der wuchtigen Massen, trotz straffster Komposition doch noch ein gewisses Zuviel. Vielleicht liegt es im Thema selbst, und ich sähe die Kunst Grewenigs lieber abseitig aller geistigen Formulierungen und thematischen Problemdarstellungen. Ihr Wesen weist andere Wege. Sie sollte einzig ergeben sein dem rein spielerischen, im Grunde genommen unbewußten Prinzip der Malerei und ihrer vielseitigen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeit — Freude am Naiven und Schlichten, Drang zum Primitiven mag der Antrieb zur „Kinderprozession“ gewesen sein. Ein Zusammenklang von Farben zu lebhaftem Kontrast, aber doch mündend in eine Grundmelodie; ein Gegensatz zur abgeklärten Ruhe der „Saarlandschaft“. Auch die „Kinderprozession“ ist bereits zurückliegende Station im Verlauf der bisherigen Gesamtarbeit. — In den beiden Arbeiten („Mittag“ und „Sonntag“) ist ein motivisches Element der Bewegung und Ruhe eingefangen. Charakteristisch ist der dynamische Fluß der Linien im „Mittag“, während der „Sonntag“ von statuarischer Ruhe erfüllt ist. Das anatomische Detail des Kopfes ist hier in malerischer und konstruktiver Beziehung eingehender behandelt worden, die Geste ist auf Stille und Feier gestellt. — Auf die Hervorkehrung aller Einzelheiten verzichte ich und überlasse das lieber dem kritisch eingestellten Leser, der sich an Hand der Bilder und meiner Anregungen eingehender mit dem Künstler befassen mag. Eines steht fest: Das Werk Grewenigs zwingt bereits heute zu Anerkennung. Wie er es weiterführt, liegt bei ihm und in der Zukunft.



Fritz Grewenig. Saarlandschaft. 1921.



Fritz Grewenig. Gottsucher. 1922.



Fritz Grewenig. Prozession. 1922.

Der Maler Carl Menſe

Von OSKAR MARIA GRAF | Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Es gibt in der großen Zahl der Bilder dieſes Malers drei Stücke, die, nebeneinandergeſtellt, mit ſeltener Eindeutigkeit die tiefſten Weſenszüge ſeines künſtleriſchen Strebens aufleuchten laſſen: Die ruſſiſche Winterlandſchaft mit den barmherzigen Samaritern — ungeheuer in der Viſion, überwältigend in der Troſtloſigkeit ihrer ſchneeigen Weite, ſeltſam, ja faſt beängſtigend ſicher in der farblichen Erfaſſung, in der räumlichen Aufteilung — dann jenes grandios ſtilſtrenge Frauenbild „Vera", das in ſeiner Einfachheit und klaſſiſchen Ruhe wie das geglückteſte Werk eines deutſchen Botticelli wirkt — und endlich ein peinlich gearbeitetes, warm-farbiges „Stilleben", raffiniert und naiv zugleich, abſichtlich geſtellt und doch wieder von jener ungezwungenen Sachlichkeit des Zufalls, die bezwingt, weil ſie echt iſt.

Drei Werke — und der ganze Künſtler hat uns in ſeinen Bann gezogen, ſein Streben iſt uns klar, um ſeine Bedeutung wiſſen wir.

Carl Menſe iſt Weſtfale der Geburt nach und — wenn man ſo ſagen will — Kölner dem Wollen nach. Zwei Vorausſetzungen, die man nicht umgehen darf, wenn man ſich mit ſeinem Schaffen befaſſen will. In ſeinem Künſtlertum wirken die Elemente der Herkunft faſt fühlbar und mit der gleichen, ungebrochenen Kraft wie die der lebendig gewordenen Traditionen früher niederrheiniſcher Meiſter. Das Dämmernde, Nachdenklich-Beunruhigte, Verträumte und Viſionäre des weſtfäliſchen Menſchen und das Sprudelnd-Lebendige, das Sinnlich-Bewegte und Wirklichkeitsfromme des Rheinländers treten ſchon in den früheſten Werken dieſes Malers zutage und verleihen ihnen den Rhythmus.

W. Schürmeyer ſagt mit richtiger Vorausſicht in einem erſten Hinweis auf dieſe Begabung: „Menſes Verhältnis zu ſeinen Stoffen iſt ein zu tiefes, als daß er zu jeder Zeit ſeine Erlebniſſe zu geſtalten vermöchte. Er braucht Ruhe und Sammlung zum Schaffen."

Es iſt mit einem ſolchen Künſtler oft wie mit einem Weltweiſen —: Er iſt ſich von Anfang an über ſeine Stärke und über ſeine Schwächen klar; unbändig ſtrebt er mit jedem Werke vorwärts, er gerät vermöge ſeiner bewußten Selbſtkritik immer in Konflikt mit dem Geſchaffenen und erſt die reſtloſe Geduld bringt ihn in die Bereiche der endgültigen Form. Er ſteht gewiſſermaßen immer nur teilweiſe in der Zeit und iſt ihren Einflüſſen nur inſofern ausgeſetzt, als ſie ſeine ſeeliſche Grundſtimmung berühren. Solch ein Schaffender wird bewußt immer ſeinen eigenen Weg gehen, von keiner künſtleriſchen Methode beirrt werden, ſondern immer einer letztmöglichen Schaffenserkenntnis zuſtreben.

Und dies muß hier ſchon geſagt werden, Menſe iſt im Gegenſatz zu den vielen Gleichſtrebenden ſeiner Generation eine abſolut von ſolcher Bewußtheit beherrſchte Begabung. Es handelte ſich bei ihm nur um die Zeit, um die endliche Ruhe, um die letzte Ausnützung der errungenen Könnerſchaft. Die Erfülltheit war da, das Ergriffenſein des Erlebten wirkte vom erſten Augenblick des Schaffens bei ihm, der erkannte Weg lag vor ihm. Zwei große Gefahren galt es nur in die richtige Bahn zu bringen, galt es zu überwinden —: Das ſpieleriſch Sichere, das nur oberflächlich Fertige im Anwenden der maleriſchen Mittel, eine, beſonders in den Frühwerken oft auffällig zutage tretende Überlegtheit, Gewolltheit — und andererſeits eine verführeriſche Raffineſſe in der Verarbeitung der Erlebniſſe, ein Hang zum Effektvollen.

Es gibt eine ganze Reihe von Bildern Menſes, die voll ſind von ſolchen Merkmalen. Genannt ſeien nur die frühen Madonnen, einige ungewöhnlich geſchmacksſichere Aquarelle und Zeichnungen, die der Maler nach dem Kriege aus Polen mitbrachte und beſonders jenes Mädchenbild, das in ſeiner berückenden Zierlichkeit, in der leichten, ver-

Nunmehr, nachdem der große Sturm der „Ismen“ sich gelegt hat, jetzt, da aus der wahllosen Flut eine spärliche Ebbe geworden ist, tauchen die wenigen echten Talente schnörkelten Genauigkeit doch nie aus der Haltung fällt. Immer noch, bis nach dem Kriege, ist diese Malerei fast ein Ergötzen, ein bezauberndes und ob seiner völlig bewußten Gelenkigkeit hinreißendes Spiel mit der Farbe, mit den Reizen des Details, nie verliert sie sich, nie verzettelt sie sich indessen, immer wird ein Ganzes daraus. Aber wir werden die Empfindung des Unbefriedigtseins nicht los beim Anblick dieser Werke, wir fühlen die ergiebige Kraft in diesen Gestaltungen wohl, und eben deshalb verlangen wir Gefestigteres.

Die allgemeine Reaktion gegen die Anarchie der formalen Tendenzen, wie sie ein sogenannter „Expressionismus“ hervorgerufen hat, mußte — das war dem schärferen Beobachter bald klar — gerade Mense in Konflikt bringen mit seiner bisherigen stilistischen Einstellung. Wie es nach erregten Epochen eines allgemeinen Kulturzustandes immer ist, nämlich, daß nach dem verschwenderischen Ineinanderwirbeln der Gegensätzlichkeiten eine Vertiefung einsetzt, ein Besinnen, eine fühlbar zunehmende Skepsis — so ereignet es sich in solchen Zeitspannen auch im schöpferischen Gestalten des Einzelnen. Immer zeigen sich die ersten Merkmale einer solchen Wandlung in den künstlerischen Strebungen am deutlichsten.

Nunmehr, nicht plötzlich, eher unauffällig, aber von Werk zu Werk zunehmend, erarbeitet sich dieser Maler die Einfachheit. Die Genauigkeit der Zeichnung beherrscht von jetzt ab die Bilder. Die Nebensächlichkeiten fallen ab, alles gewinnt Leben, die Farbe wird ruhiger, alles zielt auf Plastizität, auf Eindringlichkeit ab. Der Hang zum Effekt weicht. Eine echte Intimität bricht sich Bahn in den Bildnissen jener Jahre. Gefügt von jener zwingenden Schlichtheit, die die Reife immer mit sich bringt, beleben diese Porträts die grandios perspektivisch erfaßten Hintergründe. Wie gemeißelt heben sich diese Gesichte aus der vollen, satten Farbe und doch ist nichts von jener nüchternen Typik, von jener absichtlichen Komposition, wie man sie bisweilen bei den neuen Franzosen und Italienern gleicher Richtung antrifft, in diesen Bildern. Vielmehr ist die große Tradition der frühen Meister seiner Heimat wieder aufgenommen und völlig zu einer eigenen Lebendigkeit gesteigert. Nicht museal, nicht theoretisch-kalt, sondern gestaltet mit der ganzen Interessiertheit, mit der zuchtvollen Liebe eines unbeirrbaren Charakteristikers, dem das Motiv, das Objekt immer nur Anlaß zur Sichtbarmachung der Wesenheit ist — so wirken Menses Porträte.

Wer dies bestätigt haben will, sehe sich sein Selbstporträt, das Bildnis seiner Frau, die „Vornehme Dame“ und die vielen Porträts aus der letzten Schaffenszeit des Künstlers an. Es ist nach einer, selbst noch so peinlich wertenden Überprüfung dieser Bildwerke nicht zuviel gesagt, wenn man Mense nach solchen Leistungen als einen der Ersten in die vorderste Reihe der wesentlichen Porträtisten der Jetztzeit stellt. Die ruhige Klarheit, mit der er aus der Ähnlichkeit des Menschengesichtes, das er festhält, das dahinter wirkende Tiefere und Eigentümliche heraushebt, die Wucht, mit der er sein inneres Erleben in eine endgültige Form zwingt, sein gereiftes handwerkliches Können heben ihn von selbst auf eine solche Rangstufe.

Im Gegensatz zur Naivität eines Schrimpf, dessen Frömmigkeit immer ins Innige mündet, hat Menses Malerei eine fast unsinnliche Herbheit. Lange vor der beschwichtigenden Gebärde der Werke der Valori-Plastici-Künstler und ganz und gar unabhängig von den gleichstrebenden Franzosen, deren tüftelnde Bedachtsamkeit nur zu oft nüchtern und mathematisch-gesucht wirkt, haben diese zwei Deutschen Beispiele einer natürlichen, wohltuenden „Formverfestigung“ geliefert und andere befruchtet. Sie haben jenen theoretisierenden Ausländern etwas voraus, was sie einzigartig macht, nämlich die Eindringlichkeit, die Wärme, das Lebendig-Nahe.

Sie sind nicht zurückgekehrt zur strengen Gegenständlichkeit, diese war ihr schöpferischer Anfang, Gestaltungsursprung.



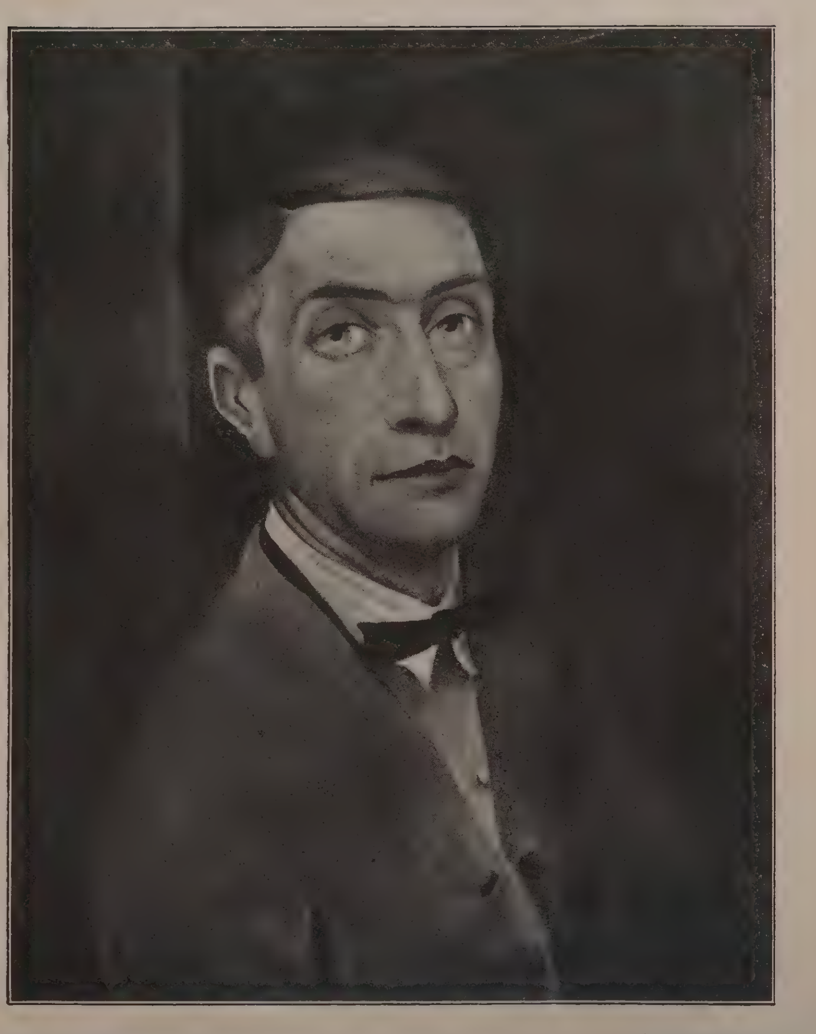


CARLO MENSE. „Arkadische Landschaft.“ Originallithographie.

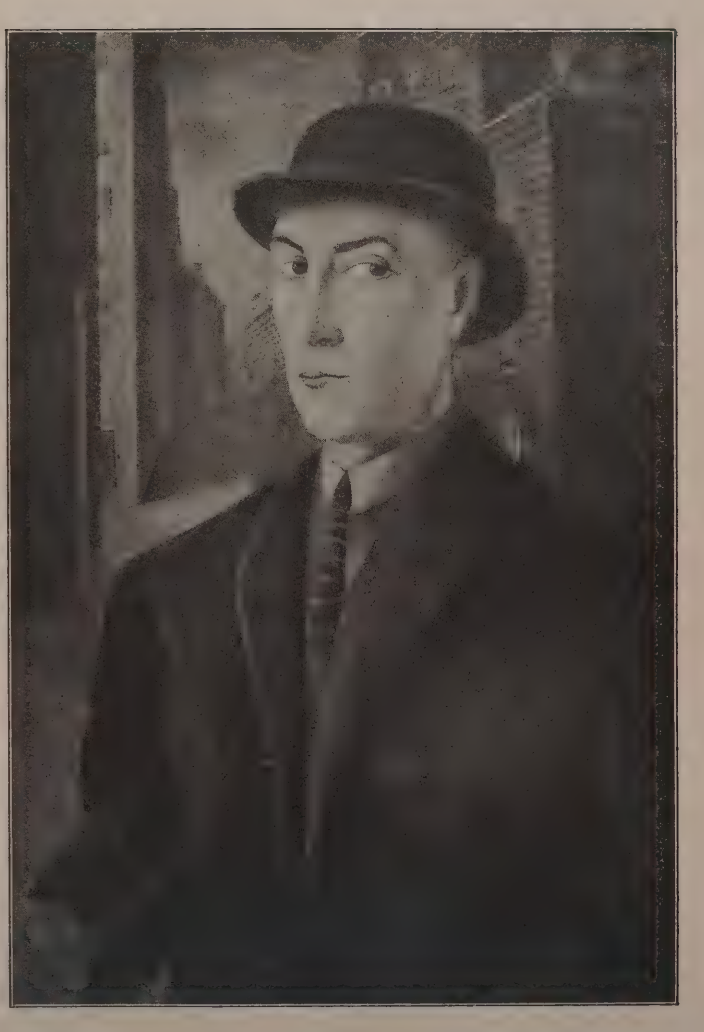


Carl Menſe.
Ruſſiſche Winterlandſchaft.

Sammlung Hofmann, Tokio.



Carl Menſe. Selbſtporträt.

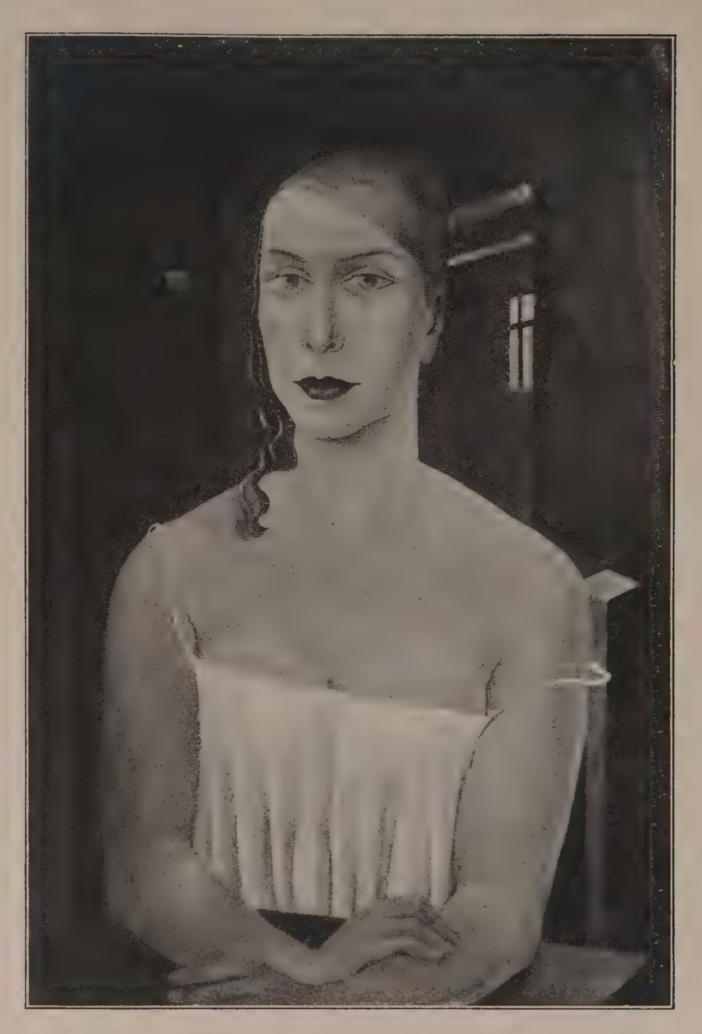




Carl Menſe. Bildnis Davringhauſen.
Sammlung Nienhaus, Köln.



Carl Menſe. Bildnis meiner Frau.
Privatbeſitz.



Carl Menſe. Vera.
Sammlung Freudenberg, Berlin.



Carl Menſe. Stilleben.



Carl Menſe. Frauen in italieniſcher Landſchaft.
Sammlung Freudenberg, Berlin.

auf, die Begabungen von Format, diejenigen, denen man nachsagen kann, daß sie durch die Form ihrer Kunst einer Zeit den Stil geben.

Als ein Fortsetzer mächtiger Traditionen tritt uns Mense in seinen Werken entgegen. Form, echt, ungesucht, zum lebendigen Antrieb des Schaffens geworden, nicht nachempfunden und angeeignet, sondern durchlebt — dies wirkt aus ihm. Denn was bedeutet die sauberste formale Beherrschung, wenn hinter all dem Glanz, hinter aller blendenden Geste, wenn hinter den tausendfältigen, erdachten Leblosigkeiten nicht die gemußte Entfaltung einer wirklichen, schöpferischen Kraft wirkt?

Daß einer kann, macht ihn noch nicht zum Künstler. Von daher kommen niemals Diejenigen, die einer Zeit das Bleibende abringen.

Daß einer muß und aus diesem Grundquell hervorbrechend seiner Form das Leben gibt, das prägt ihn dazu. Ein aus solchen Bereichen Kommender wird nie beeinflußt und abhängig gemacht von der Überlieferung — sie wird für ihn immer nur Ausgangspunkt, nie aber Ziel sein.

Mense hat die Alten aufgesogen wie kaum einer. Er hat nachhaltige Erschütterungen empfangen von den Werken des Meisters von St. Severin, von denen eines Bartel Bruyn; die frühen Italiener hat er ebenso gewinnvoll erschaut wie die unbekannten niederrheinischen und westfälischen Meister; Italien und Rußland sind ihm Erlebnis geworden und haben Gestalt gewonnen in seinen Bildern — er hat in all den Jahren die Eindrücke und Erschütterungen verarbeitet mit dem ganzen Ernst eines nach Endgültigkeit Strebenden und steht heute als ein Fertiger vor uns.

„So liegt“, schreibt in dem schon erwähnten Aufsatz W. Schürmeyer, „das Werk eines Werdenden vor uns wie ein Bau, der von seinem Baumeister verlassen wurde, als die Grundmauern aus dem Erdboden herauszuwachsen begannen. Aber wir können aus dem Fundament den Grundriß erkennen und aus ihm die Hoffnung schöpfen auf eine reiche Vollendung.“

Es ist inzwischen die Ruhe eingetreten, die dieser Schaffende brauchte, um das ganze Ausmaß seines Künstlertums wirken zu lassen. Zurückgezogenheit und Stille haben ihm Sammlung gebracht. Die Münchner Zeit Menses ist eine fast überreiche Ernte von Werken, denen man ohne Einschränkung das Prädikat „meisterhaft“ geben kann. Hier in dieser Stadt, in der seit langen Jahren eine bereits chronisch gewordene Mittelmäßigkeit immer unheilvoller wirkt und die hoffnungsvollsten Talente der jungen Generation verdrängt, weiß man wenig oder gar nichts von diesem Maler. Es wird mit ihm sein wie mit so vielen anderen. Eines Tages wird er gehen, so wie er gekommen ist.

Aus diesem Werdenden ist in kurzen vier Jahren ein Vollendeter geworden, und nur das sei diesen Zeilen als Abschluß beigefügt —: Diese Malerei wird nie den „Ton angeben“, aber sie wird um so mächtiger dem Eintäglichen und Modischen ihr Bleibendes entgegenhalten.

Es sind Wenige, Wunderwenige, die so zur Reife gekommen sind. Man kann sie an den Fingern abzählen. Die Zeit wird sie langsam aufzeigen, aber sie werden den sicheren Sieg davontragen, die Stillen, Stetigen und Echten vom Schlage dieses Westfalen. —

Max Rappaport

Von FRITZ NEMITZ | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Will man das bisherige Werk Rappaports in eine der Reihen heutigen Kunſtwollens einordnen, ſo ſtößt man auf Schwierigkeiten. Mit dem Expreſſionismus, ſoweit er neue innere Welten darſtellen wollte, hat er ebenſowenig zu tun wie mit den Problemen des Kubismus. Am eheſten kann man ihn der zweiten Generation des Impreſſionismus zuzählen, zu jenen deutſchen Malern, die von der großen franzöſiſchen Tradition ihre entſcheidenden Eindrücke erfahren haben, die in Paris am Anfang des neuen Jahrhunderts fanden, was ſie ſuchten. Seine Entwicklung hat ſich außerhalb der Programmatik vollzogen, ſtill und abſeitig; aber er iſt innerhalb der Kunſt und Maler in des Wortes eigentlichſter Bedeutung. Niemals handelt es ſich bei ihm um Ausdruck eines „inneren Erlebniſſes“, um Bekenntnis oder Ekſtaſe, ſondern immer um Geſtaltung eines optiſchen Komplexes, wobei freilich nicht der unmittelbare Netzhauteindruck wiedergegeben werden ſoll — auch bei den Impreſſioniſten war das Weſentliche immer mehr als bloße Niederſchrift eines Augenblickseindruckes, mehr als angewandte Farben- und Fleckentheorie — ſondern die Bezwingung des dreidimenſionalen Seherlebniſſes durch die Fläche, Syntheſe von Natur und Abſtraktion das Ziel bedeutet. Darum ſind die Bilder Rappaports nahe vor der Natur, einfach, überſichtlich; nicht erregend durch das Stoffliche, erregend nur durch den bezwungenen Reichtum der Töne, durch den inneren Rhythmus abgewogener Kompoſition. Sie geben wenig zu denken, um ſo mehr zu ſehen, mit den Augen zu faſſen, zu ſchauen. — Die Nachfolger des Impreſſionismus waren in den letzten Jahren wenig beachtet, der programmatiſche Kampf um die neue Kunſt hatte ſie zurückgedrängt; ſo erſchien ihre Kunſt eine Zeitlang ein Nachteil — für jene philoſophiſchen Kunſttheoretiker und konnte ſich in der Stille geſetzmäßig entwickeln.

Die Natur iſt das Erlebnis des Malers, und Rappaport hatte die Kraft, aus den optiſchen und techniſchen Forderungen des Impreſſionismus die Mittel zur Vergeiſtigung ſich langſam zu erarbeiten.

Sein Ziel: die Senſibilität der Farbe aufs höchſte zu ſteigern, ohne das feſte Gerüſt der Kompoſition zu verlieren; ein Weg, auf dem die Linie zugunſten des Tones verhältnismäßig verlorengehen mußte. Der Schwerpunkt ſeiner Entwicklung liegt in Paris. Hier findet er, was er als Keim und Sehnſucht mitbrachte: eine alte vornehme Malkultur. Hier berauſcht er ſich an den Senſationen der Athmoſphäre, am zitternden Fluß der Farben. Und in Paris erringt er die Mittel zum Aufſtieg. Er arbeitet in verſchiedenen Ateliers, auch auf der Akademie und eine Zeitlang bei Picaſſo und kommt von ihm und Matiſſe zum Verſtändnis Cézannes, deſſen flächige Melodik ihn neben Corots differenzierter Malkultur am ſtärkſten beeinflußt. In Paris befeſtigt er die ſolide handwerkliche Grundlage, die er in Klimts Schule begonnen hatte, und die Erfahrungen dieſer Zeit finden ihre Auslöſung und Klärung auf mehreren Reiſen, die ihn durch die Provence, Italien, bis nach Ägypten führen.

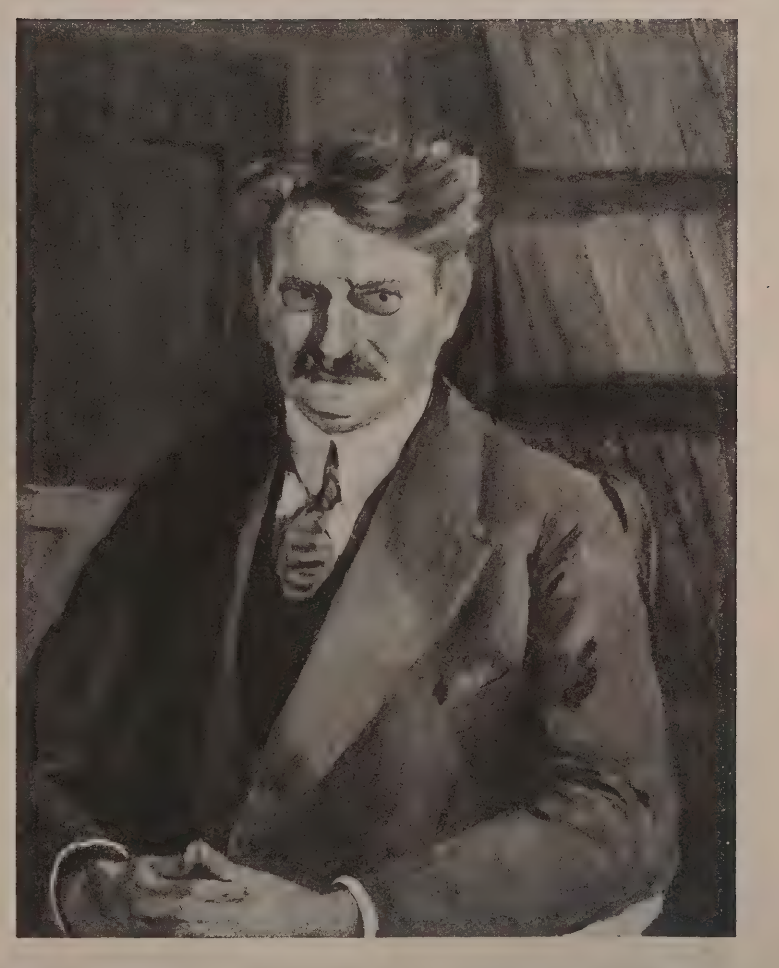
Oberſter Richter iſt ihm immer ſein ſicherer Inſtinkt, der ihn nicht über die Möglichkeiten ſeines Talentes hinausgehen läßt. Seine Intelligenz iſt ſtark genug, um die gefährliche Gabe der Senſibilität zu zügeln; der Gefahr, Farbe und Ton alles zu opfern, weichlich und ſüßlich zu werden, iſt er zuweilen erlegen, hat ſie in den letzten Jahren aber überwunden. Einen ſehr deutlichen Aufſtieg bringt der letzte Aufenthalt in Sizilien 1921. Hier unter ſüdlichem Himmel entſtehen Landſchaften ſchwebend leicht und doch gebaut. Hafenbilder aus Syrakus, bei früheſter Sonne gemalt, zitternd von ſilbriger Luft. „Wo bin ich doch? Ach, weit! Ach, weit! Das weiße Meer liegt eingeſchlafen, und purpurn ſteht ein Segel drauf. Fels, Feigenbäume, Turm und Hafen, Idylle rings, Geblök von Schafen — Unſchuld des Südens, nimm mich auf!“ — Oder



Max Rappaport. Mädchenakt.

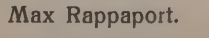


Max Rappaport. Schlafende.



Max Rappaport. Bildnis Prof. Weißmann.





Max Rappaport. Negerin.

Gärten im ſchweren Licht des Nachmittages, voll ſaſtigen, dunkeln Grüns. Dieſe Flächen atmen, und die Landſchaft lebt vor uns auf als ſie ſelber; man kann ſagen, ſie klingen von lyriſcher Melodik, aus ihnen kommt eine unmittelbare farbenſinnliche Wirkung, die der muſikaliſchen ähnlich iſt. Jeder Schatten, jedes Licht wird hier zum Ton. Dazu kommt die Bezwingung des Räumlichen; jedes Ding ſitzt im Raum. Und das Auge wandert über Meer, Schiffe, Küſte hin bis zu verſchwimmenden hellen Bergzügen im Hintergrund. — Dieſe Landſchaften ſind neben ſeinen ſtarken Porträts gegenwärtig, lebendig, auch außerhalb der Kategorie und tragen in ſich Anrecht auf Dauer. Auf das Kommende wollen wir uns freuen.



L. Corinth. Zeichnung.

Bruno Krauskopf

Von CURT BAUER | Mit 8 Abbildungen auf 4 Tafeln

Die Zeichen mehren ſich, daß unſere junge Kunſt anfängt, ſich in ihrem Schaffen von der Natur der Dinge leiten zu laſſen. Unſere Künſtler haben die Andacht vor der Natur wiedergewonnen, der heiligen Natur, die nicht nur jede Stimmung des Menſchen erträgt, ſondern ihm auch die eigene Stimmung mitteilt. Allerdings ſind es immer nur einzelne Auserwählte, die durch ihr Können auf den Weg des Erkennens zurückfinden, während die andern in der chaotiſchen Ergozentrik ihrer eigenen Gefühle ſteckenbleiben; denn nur das Können führt zur Natur, die dem Künſtler dann jede Selbſtentäußerung durch einen neuen Gefühlsinhalt erſetzt. Zu dieſen Bevorzugten gehört der im Jahre 1892 zu Marienburg in Weſtpreußen geborene Berliner Maler Bruno Krauskopf.

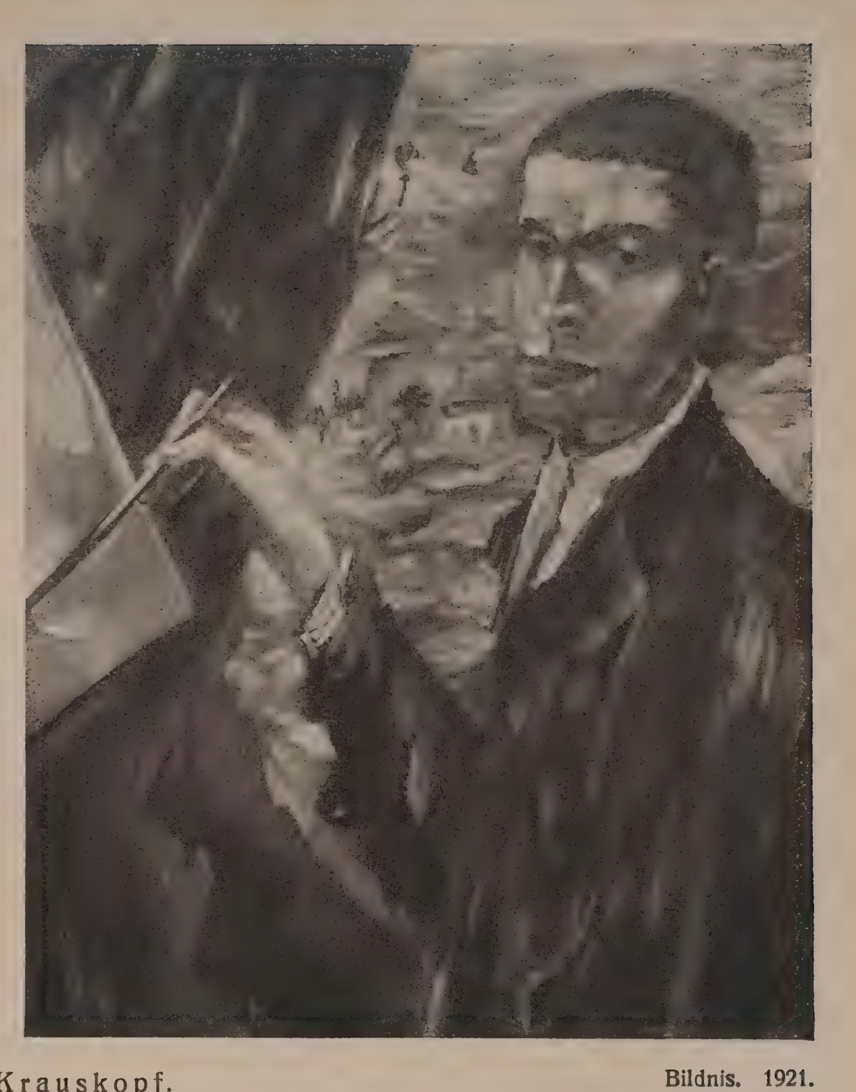
Schon frühzeitig regte ſich bei dem Knaben der Drang zur Kunſt. Nahezu ſeine erſte bewußte Tätigkeit verband ſich mit dem Zeichenſtift. Wohl lernte er ſpäter in Ateliers und beim Malen von Theaterdekorationen die verſchiedenen Techniken beherrſchen und auch ein Studium am Kunſtgewerbemuſeum mochte den Achtzehnjährigen in dieſer Hinſicht fördern. Indeſſen war ihm ſein eigener Weg bereits vorher vorgezeichnet worden. Er brauchte nur in ſich ſelbſt hineinzuſchauen und das innerlich Empfundene nach außen zu exponieren. Dies mag der Grund dafür ſein, daß er ſchon im jugendlichen Alter mit ſich fertig wurde, ohne viele Erfahrungen aufſammeln zu müſſen. Früh bereits konnte er bei erſten Kunſthändlern Zeichnungen und Graphiken ausſtellen, die ſogar vom Standpunkt ſeines heutigen Könnens aus hoch bewertet werden dürfen.

Als Bruno Krauskopf im Jahre 1914 die Aufmerkſamkeit weiterer Kreiſe erregte, war er ſchon ein Eigener. Zwar hatte er ſich äußerlich dem damals in Deutſchland in Mode gekommenen Kubismus angeſchloſſen, der ſeine Geſtaltungen auf der Bildfläche gliedern half. Aber aus dieſen welligen Stereotomien brach eine Urkraft, die der Beachtung nicht entgehen konnte. Geſchoßartig fiel das Licht in ſchwere Dunkelheiten, die myſtiſch eine tropiſche Vegetation umlagerten. Es war ein volles Schöpfen aus chaotiſchen Urzuſtänden, deren Gebilde durch das Licht in leidenſchaftliche Bewegung verſetzt wurden. Schwer blieb die Aufgabe, in dieſen überquellenden Wogendrang erregter Gefühlsſtürme Ruhe und Ordnung zu bringen. Sie gelang zum erſtenmal vollſtändig im Bildnis der Frau des Künſtlers im Jahre 1916. Es iſt eine ſtille, warme Farbenſymphonie goldiger Fleiſchtöne auf dunklem Grunde, in dem noch nebelhaft kubiſtiſche Gliederungen nachklingen. Innig im Ausdruck des Antlitzes, von ſchlichter Ruhe in der Haltung des Kopfes, bildet dies Porträt einen erſten Höhepunkt für die Entwicklung des Künſtlers zur Verinnerlichung.

Je mehr Krauskopf ſich zur Freiheit der Behandlung durchrang, je mehr er das äußere Formalprinzip überwand, deſto mehr richtete er ſeine Aufmerkſamkeit auf das ſeeliſche Problem. Der Menſch trat in den Vordergrund ſeines Schaffens, namentlich das Erwachen des Menſchen im Kinde. Seine Kindergeſtalten führen alle Seelenſchlacken mit ſich. Sie kommen aus dem Chaos und ſtehen auf der Schwebe zwiſchen erſtem Erwachen und bereits erlangtem Bewußtſein. Und doch blüht neben ihnen die Unſchuld der Blumen. Eine leichte Ironie klingt durch ihre enge Zuſammengehörigkeit. Ich glaube, ſelten hat ein Künſtler die Pſyche des Kindes ſo tief erfaßt wie Krauskopf. Es iſt nicht das Kind im allgemeinen als Symbol der Unſchuld und Jugend, ſondern das moderne Kind mit ſeiner Frühreife und ſeiner vorzeitigen Erkenntnis im unentwickelten Körper.

Mit dem Erfaſſen des ſeeliſchen Problems wuchs zugleich die leidenſchaftliche Ausdruckskraft des Künſtlers. Die kubiſtiſchen Linien kommen nicht mehr als bloßer for-





Damenbildnis. 1921. Bruno Krauskopf. Bildnis. 1921.



Bruno Krauskopf. Frühlingslandſchaft. 1921.



Bruno Krauskopf. Landſchaft. 1922.

maler Halt von außen, ſondern dringen nun von der inneren Bildfläche her, wo ſie ihr Zentrum finden. In den Landſchaften dieſer Zeit ſcheinen glühende Lavaſtröme die Eingeweide der Erde zu durchwühlen. Ihre Linien bewegen ſich mit einer Wucht, unter der die Menſchen beben. So wenn ein Leichenzug die Erde durchfurcht, daß man ihren Angſtſchrei zu vernehmen meint. Oder von dem zermarterten Antlitz eines Epileptikers gehen Feuergarben aus und durchblitzen die Luft. Noch das gleiche Jahr 1918 jedoch bereitet dieſen ſtürmiſchen Anbahnungen eine edle, formvollendete Ausgeglichenheit im „Sitzenden Knaben“. Die ſtarke Bewegung erſtreckt ſich hier ſowohl auf den Fluß der Linien wie auf die Verteilung von Licht und Schatten und den Pinſelſtrich, ſo daß ſie eine vollkommene Bildeinheit erzeugt. Die heftige Drehung des Körpers nach rechts bringt die Geſtalt in ein lebendiges Verhältnis zum Hintergrunde, wodurch die ganze Bildfläche völlig aufgelöſt erſcheint.

Ein weiterer Faktor, der die Kunſt Krauskopfs abklären half, war das Hineinſpielen des pſychologiſchen Momentes. Es bereitet in gewiſſem Sinne ſeine Neigung zum Realismus vor. Daher ſpielt das Porträt eine bedeutende Rolle in der Entwicklung jedes Künſtlers, und auch Krauskopf, deſſen Kunſt anfangs ſtark landſchaftlich eingeſtellt war, hat immer wieder darauf zurückgegriffen. Vor allem hat er auch das Selbſtporträt gepflegt. Wer aber ein Porträt wie jene „Ältere Frau“ zu malen verſteht, muß bereits tief in die menſchliche Pſyche hineingeſchaut haben. Gleichzeitig erfährt das pſychologiſche Moment eine Vertiefung ins Dämoniſche, wie es das „Mädchen mit Kind“ bezeugt.

So entſtand eines der ſchönſten Werke von Krauskopf, ein kindhaftes Mädchenbildnis, halb Kobold, halb Heilige. Auf ſeltſam innige Weiſe iſt es mit der umgebenden Natur verwachſen. Wo das Mädchen über die Erde ſchreitet, ſcheinen Blumen zu ſprießen. Eine Wildnis, in der alles zuſammen emporſchießt: Pflanzen und Menſchen. Die Mädchengeſtalt aber umflimmert ein Heiligenſchein. Keiner, wie ihn die chriſtliche Kunſt um das Haupt heiliger Männer und Frauen zu malen pflegte. Vielmehr durchzieht die Landſchaft ein Leuchten, als ſpiegelten ſich in ihr menſchliche Empfindungen: ein ganz myſtiſches Wechſelverhältnis zwiſchen dem Menſchen und der Natur.

Obwohl Bruno Krauskopf aus dem Innern ſchafft, iſt er doch ſtets der aufmerkſamſte Naturbeobachter geblieben. Freilich auch die menſchliche Seele iſt ein Teil der Natur. Dieſe Tatſache hat viele Künſtler zu dem Irrtum geführt, man brauche nur in ſich ſelbſt hineinzuſchauen, um die Geſetze der Seele zu erſpähen und große Kunſtwerke hervorzubringen. Es verhält ſich aber mit der Seele wie mit dem Lichte. Auch die Lichtſtrahlen beſtehen aus unzähligen Farben. Aber dieſe bleiben unſichtbar, ſolange ſie ſich nicht an den Gegenſtänden brechen. Man muß alſo die Gegenſtände beobachten, um die Farben des Lichtes zu erkennen, und man muß ſich in die Außenwelt verſenken, will man die Geſetze der Seele erfaſſen und darſtellen.

Das fortgeſetzte Studium der Natur brachte Krauskopf im Jahre 1920 dahin, alle formaliſtiſchen, in grauer Theorie wurzelnden Einengungen ſeiner Kunſt völlig abzuſtreifen und den letzten Reſt jeder kubiſtiſchen Gliederung zu überwinden. Er wandte ſich um dieſe Zeit einem abgeklärten Naturalismus zu. Die Dinge ſeiner Darſtellung begannen einfacher, aus ſich ſelbſt heraus zu ſprechen. Er vermochte es, ſogar dem Phantaſtiſchen den Stempel der Wirklichkeit aufzudrücken. Das gilt beſonders vom Landſchaftlichen, denn damals entſtanden ſeine köſtlichen Märchenwaldlandſchaften, die von tiefer Poeſie erfüllt, ſich durch den Hauch herben Empfindens von allen ähnlichen Erzeugniſſen deutſcher Kunſt unterſcheiden. Zahlreiche einfache Naturausſchnitte wie die „Landſchaft im Frühling“, „Blumengarten“ u. a. zeigen, wie der Künſtler der Linien- und Farbenſchönheit jedes einzelnen Dinges nachzugehen wußte. Auch ſeine Blumenſtücke, ganz auf Lichtprobleme eingeſtellt, erſcheinen nun von allem formaliſtiſchen Zwang befreit. Die feinſte Vermählung zwiſchen der Landſchaft, den Blumen und dem Menſchen finden wir z. B. in dem Bildnis „Der Maler“. Im bunten Spiel

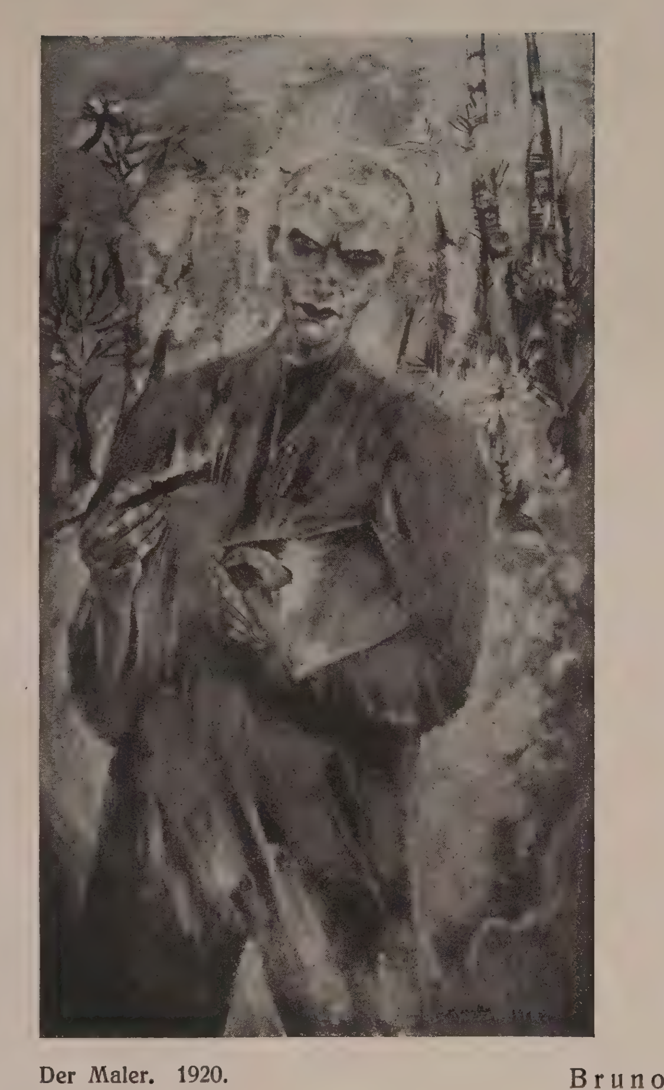
umstreichelt das Licht die Dinge, seine feinsten Reflexe über Antlitz und Hände werfend, um dann herabfallend die Palette und das Gewand zu berühren.

Nachdem Krauskopf seine Schaffensart mit der Natur in Einklang gebracht hatte, zog es ihn tiefer in das Problem der Wirklichkeit. Die herbe Aufrichtigkeit seines Charakters suchte sich auch mit der krassen Realität des Lebens abzufinden. Eine rhythmische Schwungkraft wie diejenige Bruno Krauskopfs mußte ohne weiteres dahin gelangen, auch das Häßliche in seiner ganzen Schwere zu empfinden und künstlerisch zu verwerten. Es bedurfte nur eines nahen Umganges mit der Natur, um diese Seite hervorzukehren. Daher ist es kein Zufall, daß er gleich bei seiner Annäherung an die Natur zu Motiven griff, die der nacktesten Realität des Daseins entlehnt sind. Eines der erschütterndsten davon haben wir in der „Proletarierfamilie". Drei menschliche Gestalten, aus deren Augen Harm und Tod blicken. Und doch tritt ein vom Elend gezeichnetes Kind fröhlich klatschend in das gleiche armselige Dasein hinein, das von dem düstern Qualm der Fabriken des Hintergrundes verschlungen wird.

Das Erstaunlichste an dem bisherigen Entwicklungsgange Bruno Krauskopfs ist die Geschwindigkeit, mit der er sich zur Reife bildete. Denn mannigfaltige Anbahnungen brachte der heute Dreißigjährige bereits zur Vollendung. Namentlich das folgende Jahr 1921 bedeutete für ihn eine Klärung und Vertiefung aller im Vorjahre erworbenen künstlerischen Elemente. Die Flächen wurden größer, die Linien einfacher. Das Studium der chinesischen Kunst verlieh ihnen eine stärkere Interpunktion des Wesentlichen. Vor allem die Landschaften dieses Jahres verraten deutlich den chinesischen Einfluß. Die Formationen der Natur weiten sich und legen Gewicht auf das Dimensionale, wie wir es in der „Frühlingslandschaft" und den „Kalkbergen" sehen. Gleichzeitig verdichtet sich seine Beobachtungsgabe mehr zu naturalistischen Impressionen, die wie Landschaftsporträts anmuten und deren Linien doch aus der eigenen Seele zu dringen scheinen. Impressionistisch wird auch das Figürliche, das sich dem freien Fluß des Pinselstriches einzufügen beginnt. Dabei steigern sich die Farben immer mehr in die Plusseite des Spektrums. Die Technik der Farbengebung dient zum Ausdruck des psychologischen Momentes, das mit der Umgebung zur Einheit verschmilzt. Auf dem Selbstbildnis vom Jahre 1921 spielt die Landschaft wie fernes Erinnern in das Sinnen des Antlitzes hinein. Alle Unruhe, die noch in dem Bildnis „Der Maler" vom vorigen Jahre lebt, ist beschwichtigt. Das gleiche gilt von dem „Damenbildnis", dessen Frauengestalt wie ein aus den Farben geborener Traum erscheint. Auch das Kindermotiv taucht wieder in überaus vereinfachter Form auf. Zwei Mädchen, von denen eines das erste Erwachen, das andere verdorbenes Wissen ausdrückt, wandeln längs dem Gestade des Sees, abseits gekehrt, während im Hintergrunde andere Kinder harmlosem Zeitvertreib nachgehen. Mit den schlichtesten Mitteln haben wir hier das psychologische Problem innerhalb einer klaren Situation gelöst, indem jede Linie und jeder Farbfleck sich schlicht zum Gesamteindruck fügt.

Die scharfe Konzentration und knappe Fassung der Liniensprache des Künstlers konnte naturgemäß auf dem Gebiete der Graphik am stärksten zur Geltung kommen. Seinen im Laufe der Zeit gesammelten technischen Erfahrungen in der Lithographie, der Radierung und dem Holzschnitt verdanken wir eine große Reihe von Buchillustrationen. Dabei verdichtet sich die dämonische Linienwucht des Künstlers zu Augenblicksvisionen, die unmittelbar aus dem Text herauswachsen. Es sind Bücher, die der Gefühlsweise des Künstlers textlich in hohem Maße begegnen, wie „Die Sanfte" von Dostojewski (Verlag E. Reiß, Berlin), „Santa Catarina da Siena" von Hans Reisiger (Verlag S. Fischer, Berlin), „Ritter Blaubart" von Herbert Eulenberg (Verlag Gurlitt, Berlin), dessen köstliche Illustrationen allein hinreichen würden, dem Künstler einen bleibenden Namen auf dem Gebiete der Illustrationskunst zu sichern, und andere graphische Werke.

In der Fülle genialer Erscheinungen, die unsere junge Kunst hervorgebracht hat, nimmt Bruno Krauskopf einen gefestigten Platz ein. Ich meine, die stilistischen Extra-

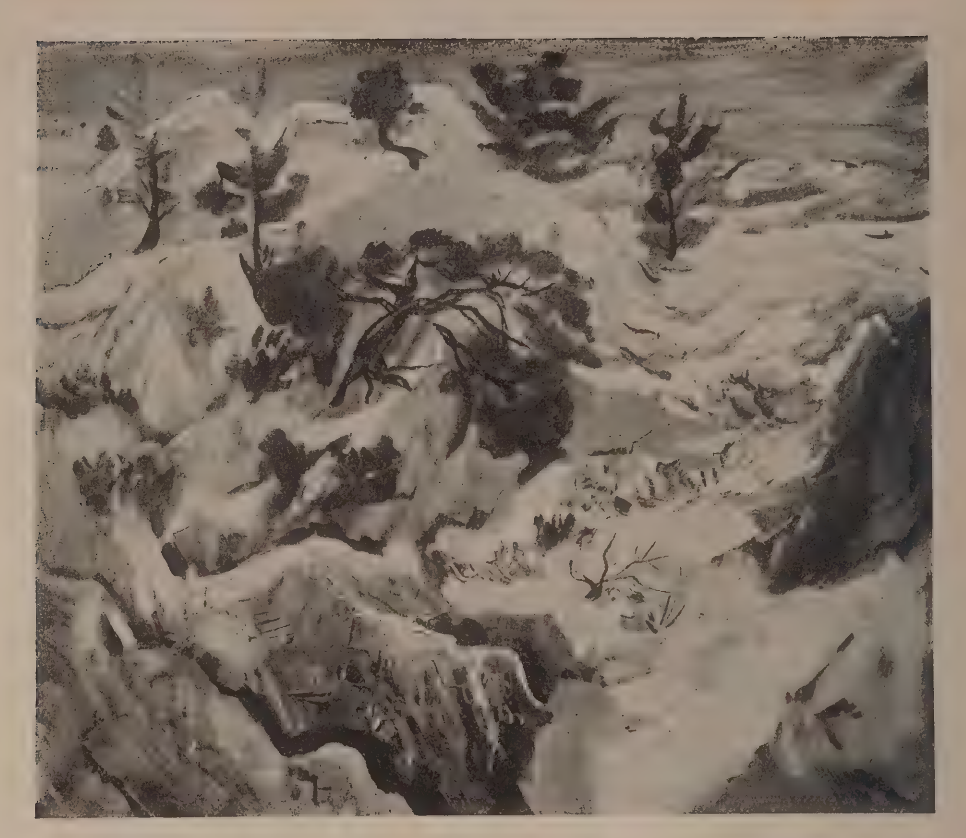


Der Maler. 1920.

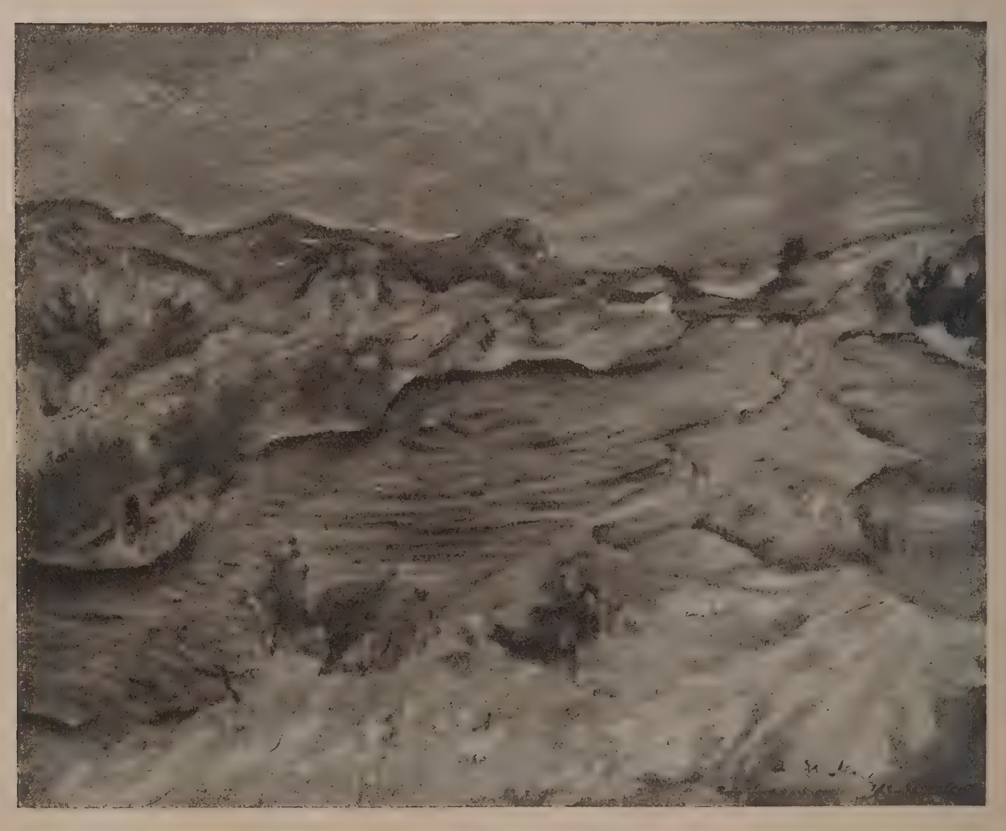


Alte Frau. 1919.

Bruno Krauskopf.



Bruno Krauskopf. Kalkberge. 1921.



Bruno Krauskopf. Flußlandschaft. 1921.

vaganzen der Moderne haben nur von Ferne an sein Schaffen geklopft. Nie verlor er dabei den festen Halt der Wirklichkeit unter den Füßen. Ein gesunder Instinkt hieit ihn stets an die Natur gebunden und brachte ihn schnell dahin, den letzten Rest formalistischer Theorien abzuwerfen. Weitab vom Großstadtgetriebe Berlins, von steinernen Mauern und beengender Atmosphäre hat er seinen Wohnsitz am Schlachtensee aufgeschlagen, dessen tiefes Wasser durch das Geäst mächtiger Bäume in seine Fenster blickt. Diese stillen Natureindrücke verwertet der Künstler auf seinen Gemälden. Nicht, indem er sie einfach abmalt, aber jeder Eindruck schlägt in seiner Seele Wurzel, aus der dann eigene Zweige sprießen. Verändert zwar taucht diese Natur aus dem Erinnerungsbilde empor, jedoch nicht so, daß man sie bei genauem Hinschauen nicht gelegentlich wiedererkennen könnte: zur knappsten Grundform vereinfacht, nach großer Gesetzmäßigkeit verbunden und in eine Farbenwelt getaucht, die sie dem Lichte näher rückt. Man möchte oft glauben, sie sei nach dem Orient oder gar auf einen andern Stern versetzt worden. Hinter dieser Phantasie aber steht ein Wirklichkeitssinn, der mit dämonischer Kraft zu überzeugen weiß. Ein unerschöpflicher Reichtum an Motiven tut sich vor uns auf. Aus den landschaftlichen Linien gestaltet sich der Mensch. Man ermüdet nicht, diese intuitive Präzision in der Kunst Bruno Krauskopfs zu betrachten, sich von ihrem Zauber durch eine Fülle reifer Werke führen zu lassen. Bald ist es ein Farbton, bald ein kühner Linienzug, der in überzeugender Schlagfertigkeit den Beobachter mitreißt, ihm seine eigenen Erfahrungen am Gegenständlichen zugunsten der künstlerischen Vision vergessen macht. Und wir blicken hinaus auf die winterlich einsamen Ufer des Schlachtensees und fragen uns, woher der Künstler hier die Fülle seiner Gestaltungen nahm? Ist es die Stille, die sie ihm zuträgt? Jene Stille um uns, in der alles Leben in uns nach Ausdruck ringt?



M. Pechstein. Zeichnung.

Alois Erbach

Von MELA ESCHERICH | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Die Kernfrage der neuen Kunst ist die Auseinandersetzung von Vision und Wahrnehmung. Wie der Impressionismus den Schwerpunkt, man möchte fast sagen, den sittlichen Akzent auf das Zufällige legte, mit dem Erfolg momentanen Anreizes und Nachgeschmack von Unbefriedigtheit, so mußte in notwendiger Reaktion der Expressionismus mit der Ästhetik des Moments und der Stimmung brechen. Nicht die Situation, sondern das Wesen der Dinge ist es, womit sich heute die Kunst beschäftigt.

Man muß sich diese grundsätzlichen Unterschiede immer wieder vor Augen halten; denn die Wertung neuer künstlerischer Erscheinungen hängt nicht zum mindesten davon ab, inwiefern sich die Persönlichkeit in den Dienst der allgemeinen Entwicklung stellt.

Es gibt Künstler, die das Problematische ihrer Zeit nebenan liegen lassen; andre greifen es wahrhaft auf. Zu den einen wird das Verhältnis des Beschauers ein rein persönliches, bei den andern erweitert es sich zu einer allgemeinen Angelegenheit. Ihr Werk stellt sich zur Diskussion. Es ist nicht nur Selbstbekenntnis, es ist Ausdruck des Zeitwillens.

Zu diesen Kämpfern für ihre Zeit gehört Alois Erbach. Er ist Rheinländer, geboren 1888 zu Wiesbaden. Aus der vielgestaltigen Einheit der rheinischen Kunst beginnt seine Erscheinung in ihrer Besonderheit hervorzutreten.

Wir fühlen in seinem Werk eine frische Lust zur Auseinandersetzung, jenen deutschen Hang des Suchens nach dem Geheimnis des Gesetzes.

Also zunächst strenge Stellungnahme gegen das Stimmungsbild, dessen Ästhetik durch die Fortschritte der Photographie erschüttert wurde. Sachlicher Ausdruck ohne Neigung zur Karikatur; keine Glossarien, nur Erlebnis der Daseinstatsachen.

Die Auseinandersetzung erfolgt vielleicht am stärksten in der Landschaft oder sie wirkt hier am sinnfälligsten, weil in ihr die Befreiung vom Zufälligen für den Beschauer immer ein Ereignis wird. Ein so einfaches Motiv wie die Berglandschaft löst Erregungen aus, lediglich durch die Knappheit ihres Ausdrucks.

Die Landschaft ist mehr oder minder immer das Gebiet, wo die Meinungen am heftigsten aufeinanderplatzen. Es gibt Leute, die ein naturalistisch gemaltes Gesicht bereits langweilt; aber von der Landschaft werden sie erst gerührt, wenn sie Blättchen sehen.

Tatsächlich enthält nichts so viel Ablenksames wie die freie Natur; nichts so viel Bezauberndes in Einzelheiten. Und doch — der Mensch, der in die Natur flüchtet, sucht sie als Ganzes.

Bei Erbach ist die Landschaft immer jenes Ganze, das sich zum Beschauer in eine bildnishafte Beziehung setzt. Das Körperliche des Gesteins betont sich in der Gewalt charakteristischen Umrisses. Die Tannen gehen als Züge in diesem Gebirgsantlitz auf. Sie haben nichts Vegetatives vor dem Gestein voraus. Stein und Pflanze sind als ein gemeinsamer Organismus von der gleichen Lebenswelle durchpulst. Aus Urzeiten haben sich diese Formen gebildet. Jetzt sind sie von den Ereignissen ihres Daseins, den kosmischen Revolutionen und den Vorgängen der Jahreszeiten gereift. Ein Wesen schaut uns an . . .

Dieses Wesenhafte spricht auch aus der Architekturform. Ein Bauwerk ist ein Gewordenes, gewissermaßen ebenso wie Stein und Pflanze. Kunstwerk ist beides; nur das eine von Menschenhand. Aber im Zusammenleben mit der Natur, durch die Verwitterung und das Verwachsen mit der Umgebung, bildet und verschärft sich sein Charakter, und wir empfinden seine endliche Zerstörung wie einen Eingriff in einen lebendigen Organismus.

Wie himmelweit entfernt ist Erbachs „Ruine“ von der malerischen Vedute! Hier ist nichts gegeben als das Erlebnis des Zusammenbruchs, grauenvolles Dokument der Zerstörung, die ganze Rettungslosigkeit der Auflösung. Das gleichgültige Zuschauertum des Gestirns erhöht die Tragik Ein ergreifender Unterton des Selbsterlebnisses vibriert



Berglandschaft.

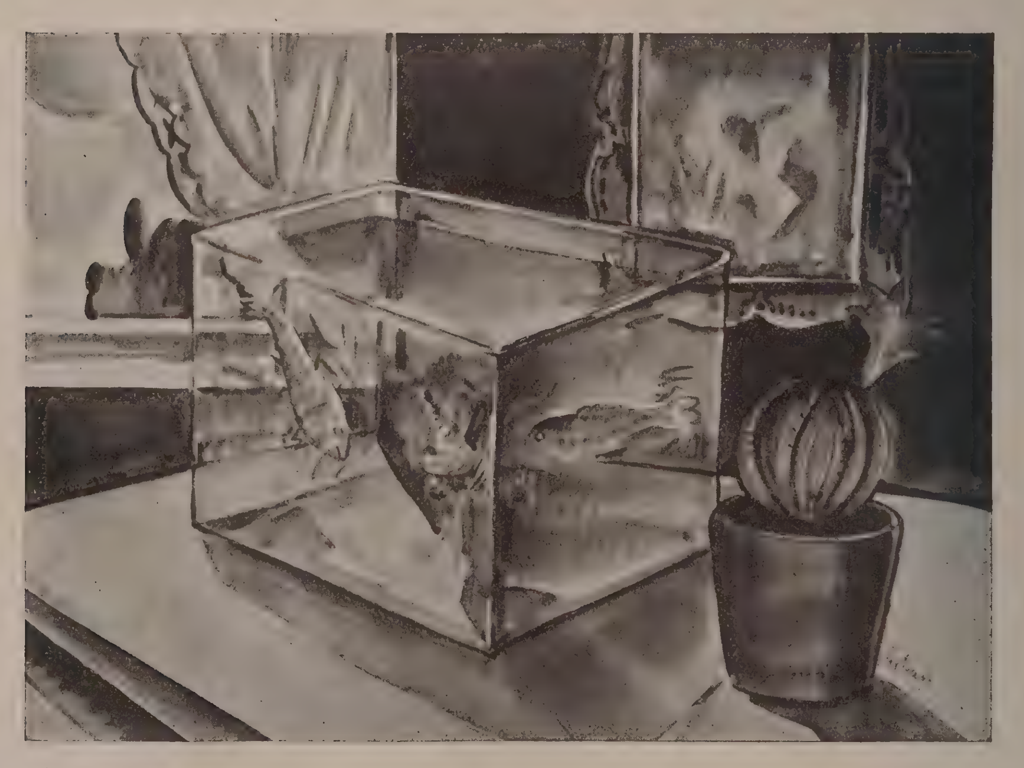
Alois Erbach.



Stilleben.



Alois Erbach. Ruine.



Alois Erbach. Fischbassin.

auf den Beschauer herüber. Solche Schöpfungen sind die künstlerischen Entspannungen des Tiefdrucks, der durch den nationalen Zusammenbruch auf uns allen lastet.

Eine Reihe von religiösen Darstellungen, von denen wir diesmal leider keine Proben bringen können, zeugt von des Künstlers Vertiefung auf diesem Gebiet. Die Passion ist ganz naiv erfaßt im Stil des Mysterienspiels, in der richtigen Erkenntnis, daß das Problem der christlichen Heilsidee künstlerisch nicht anders als im gewohnten Rahmen der Passionserzählung versinnbildlicht werden kann.

Interessant sind die Stilleben. Auch hier strenge Sachlichkeit betreffs des Wesenhaften der Erscheinung. Sichres Taktgefühl auf dem Kreuzungspunkt visionären und realen Schauens.

Eine Geschichte des Stillebens ist noch nicht geschrieben. Sie hätte lehrreiche Entwicklungen aufzuweisen. Als das Stilleben seinerzeit dem Figurenbild entstieg, war es durchaus Dokument realen, um nicht zu sagen naturalistischen Bekenntnisses. Es entsprach dem Geschmack, dessen Epoche sich schon in der Lobrede auf Lukas Cranach äußert, in der Dr. Scheurl rühmt, Jäger hätten Cranachs gemalte Hirsche und Wildenten für wirkliche gehalten und Vögel hätten nach seinen gemalten Trauben gepickt. Es ist ein weiter Weg von dem niederländischen Stilleben mit der naturgetreuen Mücke auf dem Obst bis zur Gegenwart. Immerhin bleibt auch für die expressionistische Auffassung eine starke Verpflichtung gegen das Gegenständliche, weil eben in den toten Dingen, wo der Zug nach innen, auf das Seelische, fehlt oder doch nicht in dem Maß wie bei der lebendigen Erscheinung wirkt, die Form mehr Anspruch erhebt.

In diesem Sinn dürfen Erbachs Stilleben, in denen das Formale in seinem Erscheinungswert und der Reiz der Formen und Farben in ihrem Nebeneinander auf ein glückliches Maß gebracht sind, als trefflich gelten.

Es ist bezeichnend, wie die moderne Kunst in ihrem visionären Drang die Materie zu beleben sucht. Während die alten Meister Figuren herbeiholten, um durch den Gegensatz des Lebens den Reiz der „nature morte“ zu betonen, Aertsen gleichsam zur Rechtfertigung seines Themas doch nicht ohne Zutat einer Küchenmagd, Snyders nicht ohne einen Jäger, Fyt nicht ohne Affen oder Hunde auskommen mag, wird heute durch die Wahl der „toten“ Gegenstände, Götzen oder Puppen mit ihren starren Gesichtern, Teddybären mit ihren Insektenaugen die Illusion eines spukhaften Scheinlebens erweckt.

Erbach hat ein Stilleben mit einem Kokosmann gemalt, mit aller Macht der Illusion, wie sie, hervorgerufen durch primitivste Andeutung von Beseelung, auf die Phantasie, nicht bloß des Kindes, wirkt. In einem Stilleben mit Bären und Puppen ist ein Gegeneinanderspiel gegeben, als ob das Spielzeug im Begriff wäre, lebendig zu werden.

Man möchte hier von einem bestimmten Typus sprechen: Das Stilleben mit Augen.

Ein Lieblingsmotiv ist auch das Fischglas. Die blöde Automatenhaftigkeit des Goldfisches fügt sich in die Gelassenheit des Stillebens und gibt ihr dennoch einen etwas gespenstischen Auftakt zu Leben und Bewegung . . .

* * *

Erbach steht heute noch in starkem Werden. Er ist im Aufstieg. Eine reifende Kraft, von der wir fühlen, daß sie sich die Bahn frei macht. Eine Willensnatur, die uns an die innerlich unablässig weiterarbeitende Formenentwicklung der modernen Kunst glauben macht. Ein Kampfesmutiger, der die Eindrücke nicht über sich herstürzen läßt, um sie beschaulich zu reflektieren, sondern der sich mit ihnen auseinandersetzt, der den Dingen ihr Wesen und ihr Geheimnis abringt, in Trotz und Treue: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn . . .

Zu den neuen Arbeiten Ludwig Meidners

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln *Von PAUL FECHTER*

Als der letzte große Umwandlungsprozeß in der Malerei des letzten Menſchenalters ſich vollzog und aus dem verſinkenden naturaliſtiſchen Impreſſionismus die Gegenbewegung des Expreſſionismus erſtand, da war es verhältnismäßig einfach, begrifflich den Sinn deſſen aufzuzeigen, was ſich in den Bildern der jungen Maler im Konkreten begab. Zunächſt einmal: gegen eine Geſamtbewegung, die impreſſioniſtiſche, erhob ſich eine andere, ebenfalls überperſönlich allgemeine: die expreſſioniſtiſche. Es ſtanden nicht verwirrend Individuen gegen Individuen, ſondern eine Heerſchar gegen die andere. Sodann: Der Theſis folgte hier ſauber und klar die Antitheſis. „Kunſt kommt von Können her", hieß es auf der einen Seite; „aber wenn mans kann, iſts keine Kunſt mehr", klang die Antwort höhniſch von der anderen zurück. Hier war Natur, Freilicht, Sehen alles — dort hieß es Los von der Natur, zurück zum Bild und zurück zum Gefühl! Die Gegenſätze ſtanden ſich dialektiſch reinlich gegenüber: das Bisherige wurde verneint durch ſein Gegenteil. Das Pendel ſchlug exakt nach der anderen Seite aus.

Inzwiſchen iſt der Expreſſionismus ebenfalls alt geworden und in dieſelbe Situation gekommen, in die er damals den alternden Impreſſionismus drängte. Die Jahre, die ihm gehörten, ſoweit er eine zeitliche Entwicklungsphaſe und nicht vielleicht doch tieferes iſt, ſind vorüber: eine neue Generation ſteht vor der Aufgabe, ihn abzulöſen und durch Neues zu erſetzen. Dieſe Aufgabe aber iſt erheblich ſchwerer zu löſen als die, die ſeinerzeit dem jungen Expreſſionismus geſtellt war. Denn der ſtand vor einem Gegner, der letzte Phaſe einer jahrhundertelangen Entwicklung war, deren man nicht nur in der Malerei, ſondern auf den meiſten geiſtigeren Gebieten des Lebens überdrüſſig geworden war. Man konnte ihr nicht nur, ſondern man mußte ihr ſozuſagen ihre kontradiktoriſchen Gegenkräfte entgegenſtellen: indem man ihr Wollen verneinte, bejahte man bereits das eigene, entgegengeſetzt gerichtete. Wollte die neue Generation, die der expreſſioniſtiſchen folgt, in gleicher Weiſe verfahren und jetzt ihrerſeits wieder die expreſſioniſtiſche Bewegung rundweg verneinen — ſo würde ſie konſequentermaßen wieder beim Impreſſionismus ankommen müſſen, als bei der Antitheſis der expreſſioniſtiſchen Theſe. Das aber wäre bloße Rückkehr und Wiederholung — die durch die dazwiſchenliegende innere Wandlung unmöglich gemacht iſt. Das Pendel ſchwingt wohl zurück, aber es ſteigt zugleich. Über Theſis und Antitheſis wächſt die Syntheſis: es gilt jetzt, weiterzukommen, nicht nur mehr von einer feindlichen Vorausſetzung aus, in das Entgegengeſetzte, ſondern zuſammenzufaſſen. Vielleicht auch zu bewahren und noch weiterzutreiben: denn es iſt noch lange nicht ausgemacht, daß das Pendel bereits wieder am Umkehrpunkt angelangt iſt. Es hat am Ende nur den tiefſten Punkt durchlaufen und ſteigt jetzt, mit verlangſamter Bewegung, weiter an.

In jedem Fall: die Aufgabe, die der nachexpreſſioniſtiſchen Generation geſtellt iſt, iſt erheblich komplizierter als etwa die des Geſchlechts von 1880. Und man braucht nur einmal ein paar Ausſtellungen jüngerer Malerei zu durchwandern, um zu ſehen, auf wie verſchiedenen Wegen die Heraufkommenden die Klärung ſuchen, die ſie zum Weiterkommen brauchen. Man ſieht, wie die Tendenzen der letzten Phaſe fortwirken, wie das abſtrakte Wollen ſich ins Konſtruktive und Konſtruktiviſtiſche gewandelt hat, bis zur Verneinung der Malerei überhaupt und ihrer Überführung ins handwerkliche Konſtruieren und Baſteln; man ſieht, wie die ſpezifiſch expreſſioniſtiſche, das Gefühl betonende Welle weiterrollt, die Bildrückſichten immer noch weiter zurückdrängt und aus geſtaltloſem, reinem Gefühl Gefüge von neuer Ausdruckskraft ſchon weit jenſeits aller Bildbaubeſtrebungen des Expreſſionismus hervorbringt. Und man ſieht ſchließlich,

Selbstbildnis. Zeichnung. 1919.




Ludwig Meidner.



Psalm 50. Zeichnung. 1921.



Schauung. Zeichnung. 1920.



Ludwig Meidner.



Straße in Friedenau. Aquarell. 1915.

wie aus dem Zurückſchauen auf den Ausgangspunkt der ganzen Bewegung, auf die Ablöſung vom Impreſſionismus eine neue Beziehung zur Natur erwächſt, die die ſtrenge Theorie einſt völlig verwarf — wie da und dort ein neuer geläuterter Naturalismus zu keimen ſcheint und über ihm in erſten Umriſſen die Anſätze zu einem neuen Willen zur Größe, zum Monumentalen als einem natürlicheren Mittel des Allgemeinverbindlichen ſichtbar werden. Die Verbindung zwiſchen den Einzelnen, die einſt dem ſteigenden Expreſſionismus die Stoßkraft gab, ſcheint gelöſt — jeder ſucht heute auf eigenen Wegen, für ſich, zu ſeinen Zielen zu gelangen, was nicht hindert, daß die gemeinſame Bindung an das ungeklärte Wollen der gleichen Zeit die Getrennten doch wieder zu verwandten Ergebniſſen führt.

Einer der Maler, in deſſen Weſen und Werden ſich dieſes neue Suchen deutlich ſpiegelt, obwohl er dem Alter nach noch faſt der erſten Generation des Expreſſionismus angehört, iſt Ludwig Meidner. Er iſt 1884 geboren, kam 1903 auf die Breslauer Akademie: in dem Jahre aber, in dem in Dresden die erſte Ausſtellung der Brücke ſtattfindet, 1906, geht er nach Paris und malt „feintonige Impreſſionen“, liegt auf den Knien vor den unwiderſtehlichen Werken des Manet. Während der nächſten fünf Jahre lähmt ihn brutale materielle und geiſtige Not — und erſt 1912 kommt er wieder als Maler an die Oberfläche, zu einer Zeit, da der erſte innere Elan der neuen Bewegung, obwohl erſt jetzt der Publikumserfolg einſetzt, bereits verbrauſt iſt. Zum zweitenmal reißt ihn der Krieg aus der Entwicklung heraus und erſt ſeit 1918 kann er ſeinen Weg von neuem malend und zeichnend zu vollenden ſuchen, nachdem er in der Kriegszeit ſchreibend in ein paar Büchern ſich zu helfen verſucht hatte.

Meidner gehört zu den Malern der jüngeren Generation, in denen die innere Beziehung der Zeit zum Barock und die Auseinanderſetzung mit ihm ausgetragen wird. Man könnte ſagen: auch das hat ſeinen guten Sinn; die Begeiſterung für die Gotik, die mit zum Glaubensbekenntnis des eigentlichen Expreſſionismus gehörte, hat ſich bei ihm bereits gewandelt in eine Hinneigung zu dem ſpäten letzten verwandelten Ausklang des gotiſchen Dranges im Barock. Dies bliebe indeſſen wahrſcheinlich Konſtruktion: denn die Beziehungen ſeiner Arbeiten zur Welt des Barock ergeben ſich nicht aus einer äußeren Einſtellung, ſondern zur Hälfte aus der zeitlichen Situation, zur Hälfte aus der inneren Struktur dieſer Seele. In Meidners neueren Arbeiten, vor allem in denen aus der erſten Zeit nach dem Kriege, lebt ein von innen geſpeiſtes barockes Grundgefühl. Sie ſind aus dem Beſtreben entſtanden, über eine ekſtatiſch geſteigerte Wirklichkeitsgeſtaltung zum höchſten, an das Tranſzendente rührenden Ausdruck vorzudringen. Was die Gotik einſt direkt geſtalten wollte, den Rauſch des Metaphyſiſchen, ſuchte das Barock, Kind einer Zeit, die ſchon die Wendung der Renaiſſance vom Geiſt zur Natur hinter ſich hatte, durch rauſchhafte Steigerung und Überhöhung des Natürlichen wenigſtens in ſeiner Wirkung zu erreichen. Dieſer Maler, der wie ſeine Zeitgenoſſen wieder einen Weg zum Geiſt zurückſuchte, den das hinter ihm liegende Jahrhundert halb vergeſſen hatte, der zugleich aber aus Inſtinkt der Natur verbunden bleiben wollte, die eben dieſes Jahrhundert neu entdeckt hatte, griff ebenſo inſtinktmäßig auf die Ausdrucksmittel des barocken Zeitalters zurück — und zwar wahrſcheinlich durchaus ohne Bewußtheit: ohne direkt an barocke Vorbilder zu denken, rein aus der geiſtigen Zeitſituation heraus, kam er zu Mitteln und Ergebniſſen, vor denen man ohne weiteres nach dem Kennwort Barock greifen muß.

Dieſe Grundſtimmung wird bei Meidner ſowohl im Gefühl, das ſeine einzelnen Arbeiten trägt, wie im Formalen des Ausdrucks, ja faſt ſchon in dem Bewegungsgefühl, das den einzelnen Strich des Stifts, des Pinſels erfüllt, ſichtbar. In ſeinem gegen Ende des Krieges erſchienenen Buch „Septemberſchrei“ hat er für ſich und ſeine Generation ein Bekenntnis zum Naturalismus abgelegt. „Natur, Natur“, heißt es dort, „Wer faßt am tiefſten deine ungewiſſe ſchweigende Macht?! Wer packt deinen Kern und hebt ihn auf im Raum? Wir müſſen dich wieder von neuem erſchauen lernen, deine ſchauer-

liche Urgewalt erkennen und rückſichtslos dein herbes knotiges Geſicht auf unſere Tafeln ſchmeißen! . . . Worauf es morgen ankommt, was mir und anderen nottut, iſt ein fanatiſcher, inbrünſtiger Naturalismus; oh, eine glutvoll männliche und unbeirrte Wahrhaftigkeit, wie die der Meiſter Multſcher, Grünewald, Boſch und Breughel. Denn wir wollen ja dem Höchſten dienen mit unſerem Geſchäft. Wir haben die großen Geſichte zu ſchaffen — wie können wir das anders als mit den Formen der äußeren Welt! Unſere Viſionen müſſen ſo deutlich und kräftig gefügt ſein wie die von Multſcher und Grünewald.“ Das klingt ſehr wenig nach Expreſſionismus; der Naturalismus aber, den Meidner hier meint, iſt ein ekſtatiſch erlebter, ekſtatiſch gehöhter, wenn man ſo will, ein expreſſioniſtiſcher Naturalismus. Was er will, iſt Geſtaltung nicht von Gegebenheiten, ſondern ſeines Erlebniſſes am überſteigerten Abbild der Dinge — das heißt alſo Barock. Und barock, wie dieſes Ziel im Geiſt iſt, ſind auch die Mittel, mit denen er es erreicht. Wenn man vor allem ſeine Zeichnungen aus dieſer ſpäten Zeit einmal daraufhin betrachtet, dieſe Menſchengeſtalten in irgendeiner glühenden, gläubigen, furchtſamen, betenden, immer aber ekſtatiſch überſteigerten Haltung und Bewegung, ſo iſt es ſehr merkwürdig, wie ſich ſelbſt im Äußeren wunderliche Verwandtſchaften ergeben. Die Verkürzungen der Geſtalten, ihr Zuſammendrängen, die Gewaltſamkeiten ihrer Wendungen und Geſten ſind ebenſo reines Barock wie die Tatſache, daß die Bildebene bis an die vorderſte Ebene des Objekts, ja über ſie hinaus in die Tiefe geſchoben wird, ſo daß Hände und Füße des Dargeſtellten in Nahſicht über den Bildplan nach vorne ins Leere zu ragen ſcheinen, wie die Arme und Beine eines Barockreliefs über die haltende Vorderebene. Es iſt keinerlei hiſtoriſche Anlehnung in dieſer Beziehung: ſie ergibt ſich aber aus der inneren Temperatur dieſer Seele und ihrem Zuſammentreffen mit einer Zeitſituation, die auf einer anderen Ebene, in verblaßterer und zugleich gewaltſamerer Lebendigkeit der des Barock entſpricht.

Vielleicht hängt dieſe Beziehung auch mit einer inneren Verwandtheit des Raumgefühls zuſammen. Meidner hat einen ſtarken Inſtinkt für die Ausdruckswirkung räumlicher Relationen: ſeine Porträtzeichnungen geben dafür ausgezeichnete Beiſpiele. Die Geſichter ſind meiſt wie Gebirgsformationen behandelt, ohne Rückſicht auf Symmetrie und Gleichmaß: ſie erſcheinen verquetſcht und zerdrückt — weil die objektiven Raummaſſen, Stirn, Naſe, Kinn, in ihren entſcheidenden Wirkungen betont hingeſtellt werden ſollen. Vielleicht ſpricht hier ganz im Untergrund ein Beſtreben mit, Gewohnheitsreſte illuſtrativen Zeichnens, die ſich in einer früheren beruflich geübten Zeichnertätigkeit einmal feſtgeſetzt haben und nachwirken, durch eine gewiſſe Gewaltſamkeit zu überwinden: es gibt einzelne Blätter von Meidner, durch die wie durch einen Schleier ein Reſt von Illuſtration zu ſchimmern ſcheint. Zugleich aber wirkt ſicher dieſes Gefühl für die Ausdrucksbedeutung erfüllter Raummaſſen mit: es gibt nicht zufällig Blätter von Meidner, die an Skulpturen wie an Holzſchnitte Barlachs erinnern. Seine Zeichnungen ſind nicht Zeichnungen im Sinne von Flächengliederungen, ſondern räumliche Anweiſungen: ſeine Viſionen — und Meidner ſcheint Viſionen im echten Sinne des Wortes zu beſitzen — ſind nicht flächig, ſondern durchaus dreidimenſionaler Natur. Nicht die Fläche klingt, ſondern der Raum wird mit rauher Gewalt, wie im Barock, in einen bewegten Ausdruck ſeiner ſelbſt und ſeiner Funktionen hineingeriſſen.

Aber neben dieſem Rauminſtinkt hat Ludwig Meidner zugleich das lebendige Empfinden für die bewegte Linie. Sein Gefühl erfüllt, zuweilen wie in bewußtem Selbſtgenuß, den Strich mit reich geſchwelltem Leben, ſo daß die Viſion auf einigen Blättern faſt unheimlich konzentriert gefaßt iſt. Sie iſt es nicht immer: es gibt Arbeiten von Meidner, die an das Linienkunſtgewerbe des ſpäten van Gogh erinnern, wo die Linie ornamental wird ſtatt expreſſiv. (Die Neigung zum Ornament wird bei Meidner ſchon in der Handſchrift und im Signum ſichtbar.) Die ekſtatiſche, exploſive Grundſtimmung läßt ſich nicht dauernd feſthalten: prinzipielle Ekſtaſe wird Prinzip, nicht ekſtatiſch, ſelbſt wenn die Konſtitution der Seele ſie urſprünglich legitimiert. Einzelnes aber wird ganz



Dr. Kamnitzer. Zeichnung. 1920.



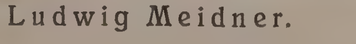
Ludwig Meidner.



Halleluja. Zeichnung. 1920.



Schrei vor Tag. Aquarell. 1920.

Ludwig Meidner.



Straße in Bernstadt. Radierung. 1922.

ſtark ergriffen, vor allem in den Porträtköpfen, wie denn überhaupt bezeichnenderweiſe überall die Geſichter am eindringlichſten ſprechen: unter der barocken Form wächſt etwas ſehr Zeitgemäßes, ein Ausdruck heutigen Welterlebens, der ſich durchſetzt und trotz einer leicht überſteigerten Neigung Meidners zum Pathos, der zuweilen an ein ſkeptiſches Goethewort denken läßt, etwas Überzeugendes hat. Einiges weiſt auf eine eigentümliche Verwandtſchaft mit Kokoſchka, der von anderen Vorausſetzungen und Ausgangspunkten aus ebenfalls zu barocken Zügen gekommen iſt; andere geben das Erlebnis einer menſchlichen Erſcheinung in einer gedrängten Formung, die zuletzt auch den, der der Welt ſelbſt ſehr anders gegenüberſteht, überzeugt.

Es iſt hier bisher in der Hauptſache von dem Zeichner Ludwig Meidner die Rede geweſen — und es iſt zu ſagen, daß die ſtärkſten und bleibendſten Eindrücke auch von ſeinen Schwarz-Weiß-Blättern ausgegangen ſind. Die bewegte Linie, der Strich, den eine ſchwingende Bewegung der Hand ſchnell, verbiſſen, in kurvender Ausdruckswut zieht, iſt Meidners eigenſtes Ausdrucksmittel. Aus Linien baut er ſeine großen Blätter, in Linien ſchwingt ſich ſein Gefühl aus — und aus dem Gegen- und Ineinander von Linien ergibt ſich oft eine ſtärkere Farbigkeit als in ſeinen Gemälden oder farbigen Blättern. Es iſt als ob der Fluß des Gefühls von der Farbe manchmal zum Stocken gebracht wird, obwohl Meidner zuweilen auf einzelnen Blättern wieder eigentümlich apokalyptiſche Wirkungen anſtrebt und erreicht: die Ölfarbe bleibt zäh, dunkel, bekommt nicht die Lebendigkeit der gezeichneten Blätter. Eine abſtrakte Grundveranlagung, die dem Maler geſtattete, die Zeit zwangsweiſer Behinderung an der Arbeit während des Krieges durch Schreiben auszufüllen, ſcheint eine leichtere und natürlichere Verwendung des ſinnlicheren Materials, der Farbe, zu verwehren.

Dieſes alles gilt im Weſentlichen von dem Ludwig Meidner der erſten Jahre nach dem Kriege, von dem, der das Buch „Septemberſchrei“ ſchrieb und die Reihe der großen bibliſchen und Porträtzeichnungen ſchuf. Ob dieſer Maler heute noch derſelbe iſt, ob eine ſtarke innere Entwicklung zum Religiöſen hin, die bereits in den erſten Jahren nach dem Kriege einſetzte, ſeine Haltung zum Leben nicht ſehr ſtark gewandelt hat, muß abgewartet werden, wird ſich vielleicht erſt an den Arbeiten aus kommender Zeit offenbaren. Daß die innere Umwandlung ſtark und tiefgehend geweſen ſein muß, zeigt die kleine Selbſtbiographie, die Meidner für die Reihe der Bändchen der „Jungen Kunſt“ geſchrieben hat. Sie iſt ganz auf Stille und religiöſe Einkehr geſtimmt, im Gegenſatz zu den beiden erſten Schriften, in denen die Ekſtaſe, der Schrei, die haſtige Geſte das Beſtimmende war. Meidner beugt ſich hier ganz in Demut und Hingabe vor dem Göttlichen, kehrt zu der Religion ſeiner Väter und dem Frieden in Gott zurück; ja er verwirft ſogar ausdrücklich einen Teil ſeiner eigenen, vor allem ſeiner ſchriftſtelleriſchen Tätigkeit. Das Mönchiſche der Haltung hat noch einen leichten Zuſatz Bewußtheit und Stiliſierung; die Verwerfung aber der „Gemeinheit, welche er mit ſeinen früheren Proſaſchriften anſtiftete“, iſt ſicherlich echt. Das Wichtigſte indeſſen iſt die Wandlung, die das Glaubensbekenntnis zum Naturalismus ſeit dem Septemberſchrei bereits erlebt hat. Meidner bekennt indeſſen zwar auch hier: „Mich feſſelt ſo ſehr der Gegenſtand eines Bildes. Was iſt auch wichtiger als die Gegenſtände der Welt? — ſie ſind uns tauſendmal näher als alle Ideen der Welt.“ Aber er ſagt zugleich: „Wer tiefer in die Rätſel des Seins hineinblicken konnte, der hat recht die Fragwürdigkeit, Begrenztheit und Zeitlichkeit aller irdiſchen Dinge erfaßt und dem erſchließt ſich auch der große Reichtum und die mannigfache Schönheit jener anderen Welt, die nicht mit den leiblichen Augen geſchaut wird, ſondern mit den inneren Augen.“ Das klingt nicht mehr ſehr nach dem inbrünſtigen Naturalismus von 1919 — und die Reihe der Maler, die er jetzt preiſt und verwirft, beſtätigt dieſen Eindruck durchaus. An Multſcher hält er noch feſt — aber Grünewald fällt bereits, weil er noch „mit einer großartigen Palette prunkt, aber dem Gottesreich nicht Genüge tut.“ An ſeine Stelle ſind als Vor-

bilder Runge und Cornelius getreten: Der Expreſſioniſt iſt wenigſtens theoretiſch bei den Nazarenern angekommen.

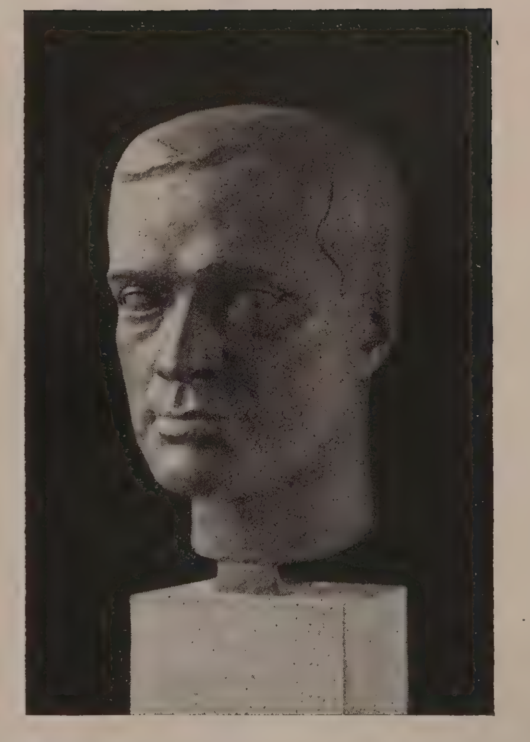
Wieweit die Werke dieſen Wandel beſtätigen werden, müſſen wir wie geſagt abwarten. Beſtehen aber bleibt, daß eine Erſcheinung wie Ludwig Meidner mit ſeinem Wollen wie mit ſeinem Wirken, mit ſeiner Arbeit wie mit ſeinen begrifflichen Kommentaren zu ſich ſelber zur Kenntnis der zweiten komplizierteren Phaſe der Entwicklung des deutſchen Expreſſionismus unentbehrlich iſt. Ob die Zukunft das, was er für das Beſte hält, bejahen oder verneinen wird, kommt nicht in Betracht: das Entſcheidende iſt, daß ſchon eine der führenden noch ſo nahe Generation wie die, der Meidner angehört, auf ſo mannigfachen, verworrenen und einander durchkreuzenden Wegen die Löſung der Aufgaben ſuchen muß, die Zeit und Schickſal ihr geſtellt haben. Für die Entwicklungsgeſchichte der deutſchen Geiſtigkeit in den Jahren nach dem Kriege darf man eine Erſcheinung wie Meidner in all ihren Äußerungen, ganz gleich, welchen abſoluten Wert man dieſen beilegen will, nicht überſehen.



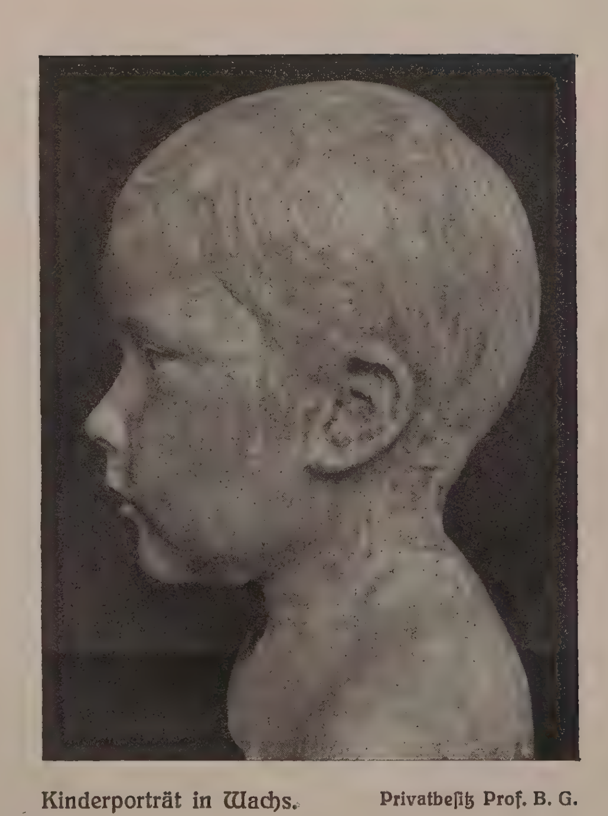
Ludwig Meidner. Federzeichnung.



Tina Haim-Wentscher.
Mutter und Kind. Unterberger Marmor.
Hamburg, Privatbesitz.



Bronislaw Hubermann. Bronze.
Berlin, Kronprinzenpalais.

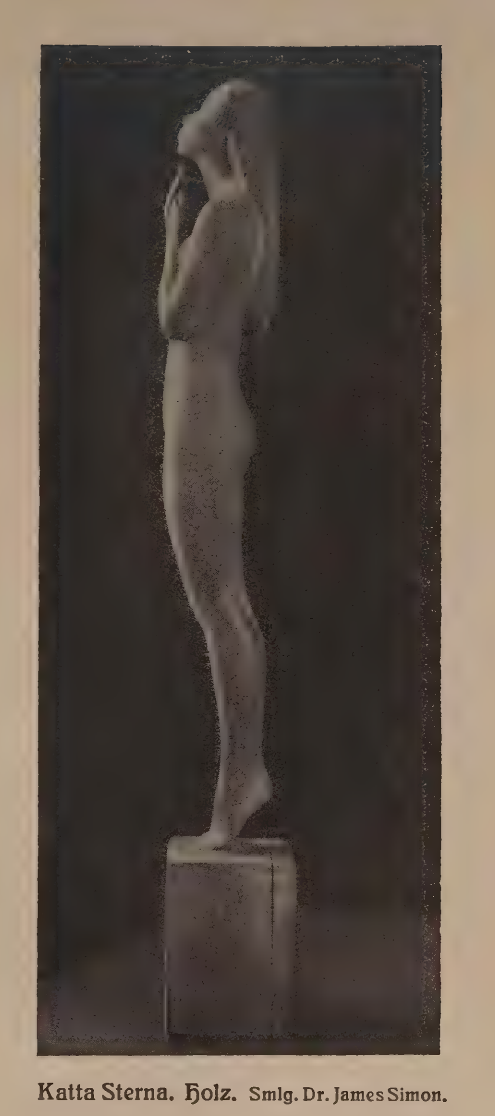


Kinderporträt in Wachs. Privatbesitz Prof. B. G.

Tina Haim-Wentscher.



Tilla Durieux. Schwedischer Marmor.
Im Besitze der Stadt Berlin.



Katta Sterna. Holz. Smlg. Dr. James Simon.



Porträt in Holz.

Tina Haim-Wentscher.



Julius Wentſcher d. J. Inſel Milo, Blick vom Hagios Elias auf die Südküſte. Aquarell.



Julius Wentſcher d. J. Akrokorinth, Blick auf die Schneeberge von Arkadien. Aquarell.

Zwei deutsche Künstler in Griechenland: Tina Haim und Julius Wentscher

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln — *Von THEODOR DÄUBLER*

Frau Tina Haim-Wentscher ist zum erstenmal in Hellas: erst jetzt hat sie das Antlitz der antiken Wunder geschaut! Bei ihrer Ankunft am Mittelmeer war dieser nordischen Bildhauerin alles Überraschung; nun schafft sie bereits, von Felsen und Phidias überwältigt, in Demut und fröhlicher Überzeugung, hier die höchsten Meister gesehen zu haben, Gesetzen archaischer Künstler nachspürend. Die wagemutige Assymmetrie eines Kriegerkopfes hat sie, die eigentlich ein gotisches Empfinden zur Welt gebracht, so eingenommen, daß unter ihren Fingern eine nervös-moderne Kopie des herrlichen Werkes aus dem sechsten Jahrhundert gelingen konnte! Das ist für jeden Menschen, der vor den Werken des Parthenons und des Keramaikos-Friedhofs ergriffen stand, eine entscheidende Kraftprobe der Künstlerin; trotzdem ist es heute nur möglich, über die früheren Leistungen der Bildhauerin Tina Haim zu sprechen!

Es gibt einen Abschnitt in der klassischen Kunst, in dem selbst ganz stilstrenge Werke noch persönliche Züge der Dargestellten bekunden: ich möchte die herrlichen Koren, Opferbringerinnen der Göttin Pallas Athena, im Akropolis-Museum, unter solche Meisterschöpfungen rechnen: von diesen Gestaltungen griechischer Seele und künstlerischer Besonnenheit werden noch viele Hellaspilger unsrer Tage lernen können! Ein fernverwandtes Stilgefühl hat Tina Haim mitgebracht: ihre Bildnisbüste der Frau Tilla Durieux (von der Stadt Berlin erworben, jetzt in der Stadtbibliothek aufgestellt) ist so vortrefflich, daß man mit gutem Gewissen sagen kann: Tina Haim gehört zu den wenigen schöpferischen Temperamenten, die heute in Deutschland bemerkenswerte Porträte in Stein hervorbringen können. Der Abschluß in Masse und Material ist prachtvoll erfunden: etwas sphinxartig blickt uns Tilla Durieux an, dabei aber durchaus lebendig, ohne literarische Aufmachung. Die Behandlung des Haares, stilhaft ausgeprägt, das ist behutsam vereinfacht, tritt mehr als Antlitz, Hals und auch Busen, ins Materialhafte (also wie beim Postament) zurück. Besser als Postament könnte man vielleicht felsartiger Abschluß sagen!

Durchaus Porträt, ohne Herantasten an stilistische Eigendeutung, kommt mir der ganz ähnliche Bronzekopf Bronislaw Hubermanns (jetzt in der Nationalgalerie) vor: die männliche Herbheit dieses Gesichtes ist durch scharfe Modellierung von Nase und Augen sehr zielbewußt in seine seelische Richtung gestellt: beim Bildnis des Schauspielers Matray finde ich die Ziselierarbeit bewundernswert.

Die besten Kinderköpfchen Tina Haims erinnern etwas an die lachenden Bengel Donatellos, im Bargello zu Florenz: oft aber ist das technische Vorgehen der Bildhauerin durchaus anders: Sie gestaltet in Wachs, gar zart gelingt ihr da gerade die Haut ihrer dargestellten Mädelchen; selig, und doch mit einem Anflug von Wehmut, blicken sie in die noch unbekannte Welt.

Ein gar prächtiges Werk der Tina Haim ist ihre Mutter mit Kindchen. Wie reizvoll ist besonders die Hand der Mutter, in ihrer Fragmenthaftigkeit, sie ist so liebevoll zu ihrem Sprößling hingeführt. Liebe, Zärtlichkeit sind der Inhalt dieser Skulptur. Die Mutter blickt auf das Kind und zugleich für das Kind, das sich vielleicht mit einem Licht oder einer Fliege beschäftigt, in die übrige Welt.

Die Aufrichtigkeit der Bildhauerin Tina Haim wird jedem Betrachter sofort auffallen: ohne jede Gewaltmäßigkeit versteht sie modern zu bleiben, denn das ist sie: ihr Ehrgeiz sucht aber keine ablösende Entfernung vom natürlich-Vorhandenen, noch entführt sie romantische Sehnsucht zu fremden Völkern oder in ganz andre Zeiten. Auch in Hellas imponiert ihr vor allem das Ethos der hohen Meister.

Griechenland: lieblichſte Meeresherrlichkeit! Reiſekundige Männer haben es verzückt bejubelt und ſpäter, in ſtillen Stunden, bei ruhigem Sich-Beſinnen, ſich ſelbſt immer wieder zugeſtanden: die größte Anmut der Farben, der beherzteſte Schwung der Linien iſt das Geheimnis helleniſcher Landſchaft: dieſe Leichtlichkeit, ſelbſt in ganz kraftvoll vor den Blicken zum Himmel ſteigenden Gegenden, gibts nirgends ſonſt auf der ganzen Welt. Korinth, du Fels in ewigem Frühlingsroſa, auch bei hoher Mittagsſonne, wer hat jemals deinen holden Hauch über ſolcher Wucht gemalt? Die Vollkommenheit iſt unerreichbar; keine Aufgabe ſo ernſt; Hellas zu malen bleibt unendlich ſchwer.

Ich kenne nur ein Griechenland als Geſchenk eines Malers: Max Klingers Rieſengemälde Hellas in der Leipziger Univerſität. Ich ſchwärme durchaus nicht für dieſen Künſtler, finde auch das ebengenannte Werk, ſoweit es figural iſt, problematiſch und doch akademiſch: aber die Landſchaft bleibt berückend. Bloß wer die Koſtbarkeit einer Klippe im Ägäiſchen Meer bei Sonne genoſſen hat, kann ſolche Reize ganz begreifen und dafür hochpreiſen. Oder der Edelfels der Akropolis, die Steine, wo einſt der Areopag war; welche Schönheit, Pracht und Zartheit! Wer kann, pilgre her ins „veilchenbekränzte Athen“: er ſtaune, knapp vor Sonnenuntergang unter den Säulen der Propyläen: nichts Vergleichbares gibts in der Schöpfung.

Julius Wentſcher bereiſte Griechenland ſchon ſehr oft: er hat in Athen, Theſſalien, Delphi und auf den Zykladen Freunde, die ihn, ſeit 17 Jahren, immer wieder zu ſich rufen, nicht fortlaſſen wollen. Seine griechiſchen Freunde ſchätzen ihn als Menſchen und lieben ſeine Kunſt innigſt: endlich ein Maler, der ihnen etwas übers eigene Land ſagen kann: der in dieſer Leiſigkeit etwas gar Altes erlauſchen konnte. Die Wucht der Landſchaft bei Delphi tönt freilich willkürlich: Gaea, die Erdmutter, gab dereinſt, in Wildnis, durch den Mund der delphiſchen Sibylle, ihre Beſchlüſſe, unter Dampfgetöſe kund: ſolche Schwermut gelingt Wentſcher in einem Aquarell. Über Delphis Zerklüftetheit ſteigt aber hoheitsvoll Apollo empor: er wird ſogar hier unumſchränkter Gebieter: die Schrecken delphiſcher Trümmerwelt ſind ſofort verſchwunden: in lockerem Grau perlmuttern die Glanzfelſen überm kaſtaliſchen Quell. Wieder ein gelungenes Aquarell! —

Griechenland: lieblichſte Meeresherrlichkeit! Es wäre wohl affektiert, auf ſeltſamen Pilgerwegen plötzlich: *θαλλαττα, θαλλαττα*! auszurufen: wie oft, wie entzückend oft überraſcht den Bergwandrer ein Streifen Sonnenſpiegel, tief unten, blau gerahmt, doch ſo ernſt — ein Widerbild des heiterſten Tages. Auch vorm Stadion, über Delphi, erwiſcht der Blick einen Zipfel Schimmerlieblichkeit: und von ſolchem Augenblick haben wir eine Erinnerung im Aquarell feſtgebannt!

Wentſchers vortrefflichſte Arbeiten bringen uns jedoch auf Ägina, die Inſel blauer Lenzfreude, das Eiland, das eine Geſpielin des Windes, ein Liebling der Wellen geblieben iſt. Oder aber wir gelangen bis zur großen Felſeninſel Melos, eine der herbſten und dabei wonniglich farbigen Zykladen. Davor liegt Eremomilo, das einſame Milo, kein Menſch bewohnt die Felſen, voll Sonnenberauſchung; nur Eidechſen gibts dort bei Tag, Ratten bei Nacht, verwilderte Ziegen und Steinböcke auf den Inſelſpitzen: Raubvögel horſten hier, unten aber wiegen ſich Möven über Ufergeſtein, weiße Segel fliegen vorbei, immer bloß vorbei . . . nur Julius Wentſcher und Tina Haim, ſeine Frau, lebten ein wenig auf Eremomilo, nach wer weiß wie langer Zeit zum erſtenmal, Zelte aufſchlagend! Und ſie haben uns gar ſtill und eindringlich erfaßte Eindrücke, gelungene Kunſtwerke von dort mitgebracht.



Julius Wentscher d. J. Delphi, Blick von der Kirphis. Aquarell.



Julius Wentscher d. J. Delphi, Blick auf den Golf von Korinth. Aquarell.



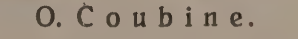
O. Coubine. Provenzalische Landschaft. 1923.



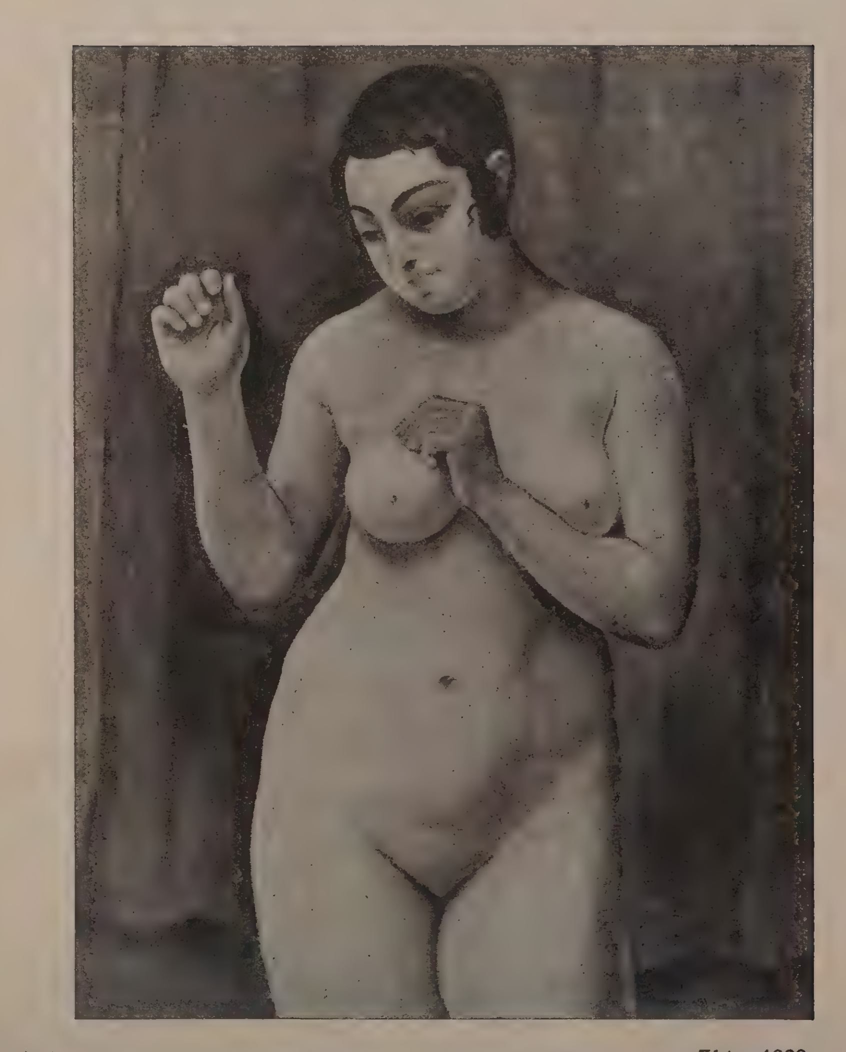
O. Coubine. Die alte Mühle in St. Saturnin bei Apt. 1923.



Mutter mit Kind. 1923.



O. Coubine.



Akt. 1920.

O. Coubine

Von GEORG BIERMANN | Mit neun Abbildungen auf sieben Tafeln

In einem Briefe, den mir Coubine schrieb, bevor ich an die Niederschrift dieser Ausführungen heranging, findet sich im Hinblick auf seine Malerei der folgende bezeichnende Satz: „Daher sehe, empfinde, denke und erwäge ich, und diese Handlungen in ihrer Einfachheit und an der richtigen Stelle sind nicht nur entscheidend für die gegenwärtige Kunst, sondern gleich aufschlußreich auch für die Kunst der Vergangenheit und der Zukunft. Es ist daher notwendig, daß mit diesen Handlungen aufrichtig und gewissenhaft umgegangen wird, was die einzige Gewähr der ernsten Arbeit ist. Die Arbeit, in der die Aufrichtigkeit fehlt, scheidet aus dem Gebiet der Kunst aus." Darf man sagen, daß es nicht viele Sentenzen von bildenden Künstlern gibt, die ähnlich rein und schlackenlos, vom Standpunkt des Menschlichen aus das Wesen der Kunst begreifen machen? Darf man vielleicht sogar behaupten, daß hier ein stiller schaffender Künstler, dem der laute Lärm moderner Großstädte wenig liegt und der darum seine provenzalische Einsamkeit aufsuchte, fast absichtslos ein Urteil ausgesprochen hat, das — spottend allen Richtungen und Modeströmungen — letzte Beziehungen der Psyche des Schöpfers zu seinem Werk erhellt und darum verdient hätte, mit ehernen Lettern über allen Kapiteln vergangener und gegenwärtiger Kunst zu stehen! An diesen Satz muß man jedenfalls immer wieder denken, wenn man es unternimmt, mit den schwachen und unzulänglichen Mitteln menschlicher Sprache das Werk eines Meisters zu umschreiben, dessen prachtvoll sonorer und tief melodischer Klang noch Jeden von uns berührt hat, der einmal ein Bild dieses Coubine erleben durfte.

Wird heute über Kunst debattiert, werden Richtungen und Theorien erörtert und verstandesmäßig zergliedert, Coubines beruhigte bukolische Art, der Welt gegenüber aufrichtig zu sein und aus diesem Gefühl heraus ein neues Ethos bildnerisch zu gestalten, ist für einen in harten Krämpfen verstrickten Erdteil allein Wegweiser zu den Zielen hin, die das totkranke Europa vielleicht doch noch mal erreicht.

Denn wir — Zeugen einer furchtbar entfesselten Zeit — glauben heute weniger denn je daran, daß ein ganzer Erdteil zum Sterben kommen soll, der über eine solche Fülle gleichgesinnter künstlerischer Kräfte verfügt; der sich aus der Not des Leidens heraus langsam wieder zu der Erkenntnis durchringt, daß die Aufrichtigkeit, wie im Leben der Völker, so auch in dem Leben des Einzelnen — vor allem aber nach Coubines Ausspruch in der Kunst — Gradmesser unseres Schaffens sein muß. Hätten wir nur erst wieder gelernt, den Haß von Mensch zu Mensch zu begraben, besäßen wir nur in etwas wieder das Gefühl einer wenigstens kontinentalen Verbundenheit und die Erkenntnis, daß wir nichts als Brüder sind auf einem einzigen Stern, der mit Millionen anderen im Kosmos kreist, also Bagatelle ist im Sinne göttlicher Schöpfung: keine Politik des Tages und der bitteren äußeren Notwendigkeiten könnte je unsere Bahn erschüttern, uns von der letzten und wichtigsten menschlichen Überzeugung innerster Gemeinsamkeit abbringen. Gelingt es aber gar dem Werk eines schöpferischen Menschen, Ethos zu wecken — und einzig Coubines reines Werk ist Anlaß dieser Gedanken — dann sei dieser Künstler gepriesen und sein Werk als liebenswert erkannt.

Doch um auf Coubines Kunst zu kommen: Dem Blut nach ist dieser Künstler kein Franzose. Aber innere Wahlverwandtschaft zog ihn von der Heimat fort nach Paris und schließlich in die Vaucluse. Sein Leben hat er selbst kurz umrissen: Nichtssagende Daten, die mit seinem Werk lose nur zusammenhängen. Dieses allein ist wichtig. Tscheche von Geburt, ist er heute Repräsentant der französischen Moderne. Ja, man könnte diese Feststellung kühn erweitern, indem man ihn als besten europäischen Interpreten einer aufdämmernden Erkenntnis ansprechen möchte, die in der Kunst unserer Epoche bereits ihren sichtbaren Niederschlag erlebt. Daß sich bei solcher Erwägung vielleicht kunsthistorische Reminiszenzen mit modernen Überlegungen treffen, ist vollkommen be-

langlos; ſelbſt wenn dieſe darauf hinauslaufen ſollten, in Coubine einen neuen Ingres zu ſehen, was völlig verkehrt iſt, weil ein ſo hervorragender Zeuge dieſer unſerer Zeit innerlich auch nicht entfernt mehr mit einer Vergangenheit zuſammenhängt, die nichts anderes hatte als den kultivierten Strich der Linie und die exotiſche Novelliſtik antikiſcher oder orientaliſch befeuerter Tagesſenſation. Der durch die Hilfloſigkeit menſchlichen Intellekts künſtlich ans Tageslicht gezerrte „Ingreſismus“ dieſer Zeit beweiſt doch nur, wie ſehr Verſtand immer wieder gegenüber dem eigentlichen ſchöpferiſchen Sinn der Kunſt verſagt. Anders, wenn man Coubine zum Vorzug anrechnen wollte, daß er ein Teil jener maleriſchen Kultur des „Dix-huitième“ ſchlechterdings in ſich verarbeitet habe, womit man der Reinheit ſeiner künſtleriſchen Geſinnung nur das beſte Zeugnis ausſtellen würde. Aber auch dieſer Hinweis erſchöpft ſich — wie mir ſcheinen will — ausſchließlich in äußerlichen Dingen. Denn wie die Boucher, Pater und Fragonard, hat auch Coubine auf ſeinen Gemälden jene Technik des „morceau par morceau“, d. h. jenes ſanfte Hingleiten der Farbe, die ohne Vorzeichnung eine Fläche zu füllen weiß, die umſchreibt, ohne ſchreiend zu werden, die andeutet und ausklingt, ohne durch Reflexionen zu Korrekturen gezwungen zu werden. Glaubte man es aber ſeinen Gemälden nicht (über die noch beſonders zu ſprechen iſt), ſeine Zeichnungen und graphiſchen Arbeiten verraten auf den erſten Blick jenen von Liebe erfüllten ſicheren Strich, der thematiſch die Dinge nicht anders umreißt als es ein gefühlvoller und begnadeter Muſiker mit Hilfe ſeiner Töne tun könnte. Solche angeborene Meiſterſchaft aber iſt von ſich aus ſchon Beruhigung, iſt Gnade im Sinn des Göttlichen.

Sicher kann Kunſt ſich auch auf andere Weiſe dokumentieren, wie lyriſchem Drang ſeit jeher epiſche oder gar dramatiſche Entfeſſelung gegenüberſteht. Und nennen wir ſchon mit Bewußtſein einen Meiſter wie Coubine heute den Anakreontiker unter den Künſtlern dieſer Zeit, wir werden damit ſeinem Künſtlertum nur ein wundervolles Zeugnis ausſtellen, weil ſolche Art ſinnlicher Meditation heute ſeltener als je geworden iſt. Gut, daß wir vom Leben dieſes liebenswerten Meiſters ſelbſt ſo wenig wiſſen, der die Einſamkeit liebt und die ſtille Abgeſchiedenheit und ſicher keinen andern Ehrgeiz kennt als den, ſein einmal vorbeſtimmtes menſchliches Schickſal rein zur Erfüllung zu bringen, ja denen, die ſich an ſeinen Werken ergötzen können, nichts als lauterſte Freude zu vermitteln. Und doch muß er innerlich voll der reinſten Sinnlichkeit ſein; denn alles, was er ſchafft, maleriſch oder zeichneriſch, hat die ſchwellende Rundung einer reifen und vollſaftigen Frucht. Jener göttliche Eros, der im Letzten einzig und allein nur künſtleriſche Manifeſtation entflammt, iſt in ihm lebendig. Woher ſonſt nähme er die Freude an den Menſchen, an der Natur, woher ſonſt hätte er die leichte Liebkoſung, mit der ſeine Linien die Kontur umreißen, Früchte mit ſchwellendem Daſein füllen und die ſtille Idylle von menſchlicher Verbundenheit, die ewiges Symbol unſeres Seins iſt. Daß ſeine Bilder unſerer heutigen Zeit mit proſaiſchen Titeln ſerviert werden müſſen, iſt bei einem Werk wie dieſem doppelt beklagenswert. Aber wer den Sinn hat, ſolchen am Alltag geborenen Schöpfungen das immer Seiende im Geiſte des Menſchlichen abzulauſchen, fühlt von ſelbſt, daß hier Ewiges neue Form gewonnen hat. Nicht die Titel dieſer Bilder ſind das Entſcheidende, ſondern einzig und allein ihr innerſter Gehalt. Der, meiſt unerhört monumental in der ſtraffen Ballung weich geführter Konturen, ſprengt oft die äußere Knappheit zeichneriſcher und maleriſcher Form, greift als Idylle weit hinaus über alle Pathetik letzter Vergangenheit und iſt immer nur wundervollſte Bejahung im Geiſte eines Menſchen, der als Poet wie eine neue Franziskusfigur, voll der Menſchenliebe, das Licht dieſer Welt erblickt hat.

Die weiche und ſchwellende Hand, die jene leicht konturierten Zeichnungen und graphiſchen Blätter erſtehen ließ, führt ganz im verwandten Sinne auch den Pinſel des Malers. Über das Werden dieſer maleriſchen Kunſt eines Coubine wäre im Sinne des Künſtlers mancherlei mitzuteilen, z. B. daß dieſer Lyriker der Farbe urſprünglich mit Hilfe geometriſcher Feſtſtellungen verſtandesmäßig den Sinn der Fläche erkannte und

O. Coubine. Provenzalische Landschaft. Lithographie 1923.



O. Coubine. Landſchaft von Vaucluſe. 1922.



O. Coubine. Colixo. 1922.



O. Coubine. Blumen. 1923.



O. Coubine. Doppelporträt.

seinen Figuren gewissermaßen geometrische Kontrapunktik gab. Treffen solche Mitteilungen, woran nicht zu zweifeln, zu und hat Coubine außerdem in solchem Sinne auch den Abklang der Farbe beinahe rechnerisch erfühlt, dann muß die Anmerkung berechtigt sein, daß diesmal der Verstand einzig und allein nur eingeborenes Gefühl bestätigen und erhärten konnte. Ja, wäre Coubine nicht der große Idylliker dieser Zeit, der er wirklich ist, dann hätte er beim Verfolg solcher rein verstandesmäßigen Reflexion sicher den Schrittmacher des Kubismus machen müssen, mit dem er seltsamerweise auch nie — entfernt nur — geliebäugelt hat. Trotzdem wird man zugeben müssen, daß gerade die Gemälde eines Coubine unendlich straff sind in der Art ihres völlig unbewußten kompositionellen Aufbaues und daß dieser selbst in seiner harten Geometrie vielleicht sogar den Sinn rein verstandesmäßig allzusehr beherrschen könnte, legte sich nicht über die rein zeichnerische Monumentalität der Form jene wundersame Melodik der Farbe, die immer in ihren musikalischen Klängen wie ein köstliches Stück bester neuzeitlicher Musik anspricht, für die es an Vergleichen nicht fehlen kann.

So aber steht uns dieser Coubine wie eine einzigartige Offenbarung stillen kontemplativen Schauens vor Augen, reif genug, um frei zu sein von allen kunsthistorischen Erinnerungen. Jedes seiner Werke zeugt für die Größe seines fein abgeklärten Menschentums. Die Töne dieser Palette sind neu, unvergänglich und im Konzert unserer Gegenwart durchaus nicht mehr zu entbehren. Daß endlich wieder einmal solche Reinheit kommen durfte, ist Hoffnungsborn — für unsere Zukunft. Daß im Haßgesang der Völker eine solche Stimme ertönt, die weltabgewandt den Mut hat, sich und ihrer Überzeugung zu leben, die Aufrichtigkeit gegenüber der Welt und ihrem eigenen Schaffen ist, muß gerade eine Menschheit, die angeblich dem Untergang ins Auge sieht, mit neuer Zuversicht erfüllen. Hier im Werke eines Coubine aber öffnet sich der Weg in Zukünftiges. Die stille Bukolik dieses Künstlers nämlich, der sich zu seinem eingeborenen Können auch die Melodie erfand, greift, rückwärtsschauend an das Beste von Vergangenem, ist vorwärtsgewendet Tatsache von durchaus propheteischem Aspekt.

Ist dieser Coubine nun wirklich Gleichnis dieser Zeit, so weit sie nach Güte und Menschlichkeit strebt, dann ist er auch von selbst Symbol einer neuen Kunstbewegung, deren Anfänge wir gerade jetzt erleben. Daß diese viele Resultate der Vergangenheit verarbeitet hat und auf einem sicheren Untergrund steht, ist unverkennbar. Wohin ihr Weg führt, läßt sich mehr ahnen als mit Worten umschreiben. Leitstern aber dieser Kunst wird jene Aufrichtigkeit sein, von der Coubine schreibt; und er selbst ist bester Verkörperer solcher Ziele.



O. Coubine. Radierung.

Willi Habl

Von HEINRICH EHL | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln und einer Abbildung im Text

„Die Kunst des Malens ist keine Gedankenarbeit, sie ist ein Wirken der Sinne. Sie geht von Auge zu Auge." Emil Nolde.

Gewohnheit hat dazu geführt, junge Künstler einem vorgeschrittenen Publikum durch den überredenden Nachweis absoluter Originalbegabung als zeitgemäß zu empfehlen. Überlieferung, auch wo sie mehr ist als technisches Können, gilt nur, wenn sie auf den Erben der „Kunst aus Museen", den Erzvater Cézanne, sich berufen kann. Von ihm darf alles abstammen, weil sein Werk nicht als Basis einer schon in Worte verpönten Tradition, sondern als eminente Gegenwart empfunden wird. Bekennen wir: Cézanne ist höchste Zucht der Tradition. Schon wird das Wort tagesfähig. Tradition ist nicht mehr Angelegenheit eines innerlich unbeteiligten Epigonentums. Tradition rehabilitiert sich als pflegsames Wachsen und Werden aus eigener Berufung. Das Werk wächst von Generation zu Generation. Das Werk ist die Malerei.

Willi Habl ist kein originaler Ausbruch. (Fast alle heute Schaffenden sind Vulkane, so daß einem bange um das gesegnete Land der Malerei werden kann, das zu ihren Füßen sich ausbreitet.) Willi Habl arbeitet auch nicht eruptiv. (Vulkane tun das gewöhnlich auch nicht alle zugleich, weil sonst die originale Lava nicht mit unbedingter Sicherheit zu unterscheiden wäre. Es fängt immer einer an, die anderen antworten, und so bleibt das Land zu ihren Füßen stets neuer Befruchtung zugänglich.) Dieser Maler ist fast altmodisch-stetig in seiner Entwicklung. Vor allem: Er ist „geistig" gar nicht zu erleben, weil alles bei ihm Sinnlichkeit ist. Die neuen Wortprägungen haften nicht an ihm. Schlechterdings sind weder Visionen, noch Ekstasen, noch metaphysische Deformationen bei ihm festzustellen. Man muß sein Werk schon ganz als solches nehmen, als ein von fremden Assoziationen freies Oeuvre. Eigentlich kann man nur sagen, Willi Habl malt seine Bilder wie die alten Meister Stück nach Stück aus Freude an der Schöpfung mit stetem Blick auf Pinsel und Palette. (Im Schutz der Klammern wagt man anzumerken, daß Fromentin und gar Delacroix im Grunde genommen auch immer nur von diesen beiden sprechen.)

Also wären Willi Habls Bilder nach Vortrag und Valeurs der Farben zu beschreiben, hübsch wie es die alten Kenner der verschwundenen Sammlergenerationen getan? Ich weiche aus und suche das malerische Werk des Künstlers im Zusammenhang seiner Entwicklung zu sehen.

Habl lebt in Hamburg. Das ist eine harte und amusische Stadt. Man muß sie schon lieben, wenn man sie leidet. Es gibt hier trotz Lichtwarck keine Malerei, nur einige Maler. Neben dem alten Grafen Kalkreuth schaffen Ahlers-Hestermann, ein Fertiger, und eine Schar von Werdenden. Habl steht einigermaßen für sich, außerhalb der hamburgischen Sezession, die an mangelnder Blutzuführung leidet, abseits aber auch von der gefälligen Gesellschaftsmalerei, die einer reichen Kaufmannstadt nicht fehlen zu dürfen scheint. In diesem hamburgischen Milieu praktischer Intelligenz bewahrt er eine fast nervöse Sensibilität. In dieser Selbstbehauptung des Menschen erweist sich die gleiche Zuverlässigkeit wie in der Bestimmtheit seiner künstlerischen Entwicklung. Sie hat nichts von dem Typischen des heutigen Schemas. Der Wandel von anschauender Rezeptivität zur programmatischen Verkündung des souveränen Subjekts, der Zeitenschnitt, mit dem die unentwegten Richtungen anfingen und auseinandergingen, ist in seinem gemalten Werk nicht spürbar. Seine Entwicklung ist eine logische Entfaltung des angeborenen Talents. Erstaunlicherweise hat er stets nur gemalt und nie formuliert. Die graphischen Blätter — Holzschnitte, Radierungen, Zeichnungen — verfolgen einen Weg von schwerer, dunkler Leiblmanier zur fortschreitenden Aufhellung der Fläche. Gemeinsam ist allen



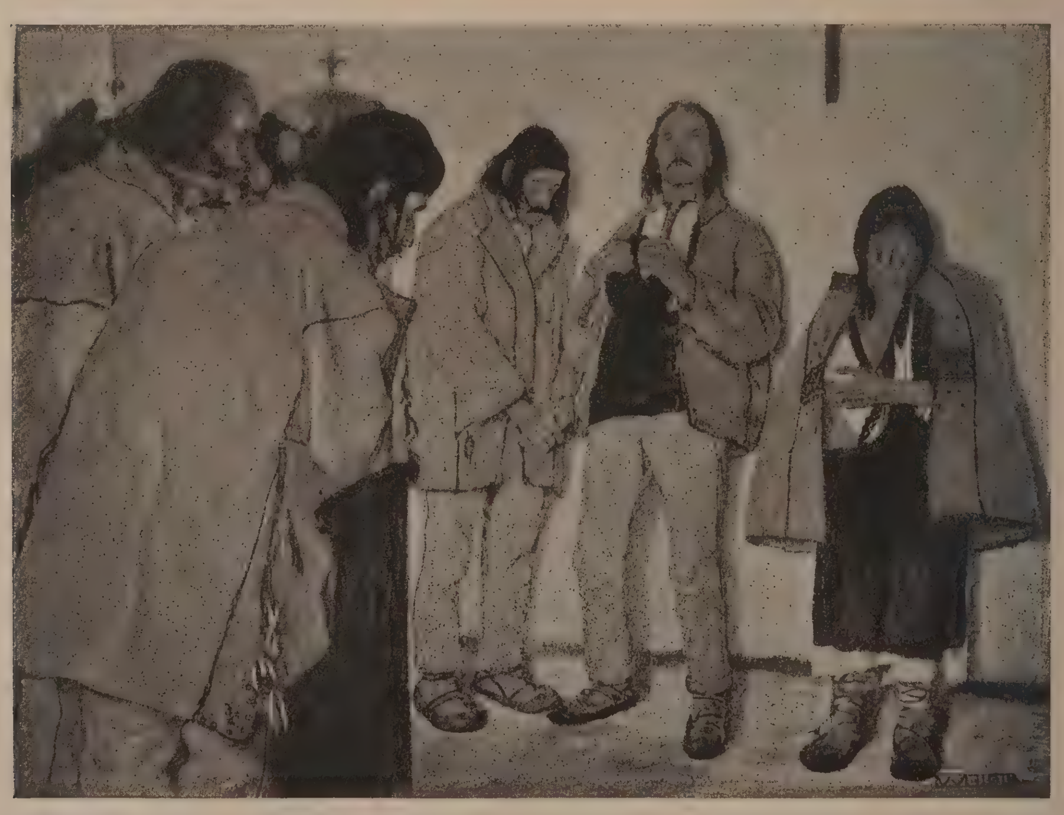
Willi Habl. Landschaft mit Brücke. 1922.



Willi Habl. Udritzsch. 1922.



Willi Habl. Kroaten in der Kirche. 1911.



Willi Habl. Rumänen in der Kirche. 1912.

Schöpfungen eine kultivierte Sinnenfreude und eine unsentimentale Empfänglichkeit für den sinnlichen Eindruck von Formen und Farben. Dabei unterscheidet ihn ein fast taktisches Materialgefühl für das, was die Franzosen „peinture“ nennen, von jener Befangenheit des bloßen Augenerlebnisses, die eine Gegensätze forcierende Kritik dem Impressionismus als unkünstlerische Mache langsam angedichtet hat. Am ersten denkt man an die sensitive Stofflichkeit des späten Renoir, die auch kein oberflächliches Augenerleben ist, sondern Gesinnung. Insofern drückt sein Pinsel also Geistiges aus, ohne das wir uns schwer entschließen können, einen Künstler als solchen gelten zu lassen. Man muß die Banalität aussprechen, daß er mit Gefühl malt, doch daß sein Schaffen keine angewandte Technik ist. Nur von der Geistigkeit zu reden, bietet sich bei Habl keine Gelegenheit. Dieser Banalität zum wenigsten ist man enthoben.

Das Traditionelle in Habl bezieht sich auf seine Malkultur. (Auch dieser Rückfall im Jargon ist bei ihm schlecht zu vermeiden.) Fast ist man versucht, von technischer Vornehmheit zu reden wie bei Tscharner, Wiegele oder Kohlhoff und manchen anderen, die auf die Alten zurückkommen, die vorgestern noch die Jungen waren. Mit ihnen teilt er die Verehrung für das Gegenständliche, die sich sichtlich bis auf das Métier erstreckt. Er besitzt nicht nur eine hohe Malsinnlichkeit, sondern nicht minder eine fast altmeisterliche Gründlichkeit alles Handwerklichen. Muß man sich ausdrücklich dagegen verwahren, diese Qualitäten mit dem öden Begriff des Geschmacks zu verwechseln? Seine farbige Empfänglichkeit und sein Gefühl für die Dinglichkeit der Wahrnehmung haftet niemals am Objekt, sondern übersetzt sich in freie Gestaltung. Die Welt erhält in seinen Bildern kein gefälliges Konterfei, sondern diese Bilder sind eine mit voller künstlerischer Unabhängigkeit geformte eigene Welt.

Als Maler existiert sie für ihn in jeder Erscheinung, als Figurenbild, Porträt und Landschaft. Die Substanz der Dinge zeichnet er auf mit der sicheren Beherrschung dessen, der objektive Wesenheiten in die Substanzialität der malerischen Mittel transponieren kann. Daraus entsteht die Einheit einer persönlichen Anschauung, die keine Geheimnisse vortäuscht, sondern das Sichtbare unbefangen als realen Wert anerkennt und positiv bejaht. Es handelt sich nicht um die heute schon fatal anmutende transzendentale Ateliermache. Habl durchmißt vielmehr ausschließlich die Diesseitigkeit, um jede Möglichkeit der Dinge zu erfüllen, aber er durchdringt sie mit erlebnisfähiger Liebe. Er kreist nicht um ihre Peripherie, um den Punkt zu finden, von dem aus sie sich fassen läßt. Sein Werk wird aus ihrem Schoß, es ist kein Dualismus zwischen dem Ding und seinem Gestalter. Damit ist gesagt, daß es nicht der optische Reiz der Gegenstände ist, der sein Schaffen anregt, sondern die dingliche Immanenz treibt das Werk aus sich heraus. Seine Akte etwa sind keine ehrgeizige Schaustellung bravouröser Könnens, sondern suggerieren die überzeugende Existenz des Fleisches mittels einer Malerei, die aus sich Gegenstände schöpft. Diese Kreation des Gegenstandes aus dem malerischen Mittel ist persönliche Selbstverwirklichung und zugleich Selbstausdruck vorhandener Materie. Sie ist weder Abbild noch Expression, ist selbstverständliche Schöpfung. Diese nur aus sich und in sich zu begreifende Malerei erlaubt keine Vergleiche, weder mit dem Naturvorbild noch mit der Abstraktion eines Gehirnlichen. Sie ist Verwirklichung, aber nicht Anwendung des Malhandwerks. So sind die Porträts auf nichts anderes gestellt als auf Malerei, meinetwegen auf gute Malerei, wenn man sich nur von der grundlos gewordenen Antipathie gegenüber einem vermeintlich Unzulänglichen freimachen will. Denn die Ungeistigkeit Habls bedeutet nicht Geistlosigkeit. Nur ist es der Geist des Malens, nicht der philosophischen Intelligenz, die den guten Ruf des handwerklichen Könnens verleumdet und das Métier degradiert hat.

Die Gefahr des Dekorativen, der schönen Haltung, verfolgt alle, die zur guten Malerei in einem alten, darum nicht verbrauchten Sinne zurückkehren. Habls Landschaften beweisen, daß er ihr begegnen wird. Sie bestätigen, wie wenig dieser Künstler mit der sich regenden reaktionären Schwäche zu verwechseln ist, die mit der Überwin-

dung des Expressionismus renommiert. (Übrigens ist Habl nie Expressionist gewesen, sondern immer nur Maler.) Struktive Festigkeit der Massen sichern einen bildhaften Aufbau, der von rhythmisierter Fläche schon den Weg zur räumlichen Gestaltung gefunden hat. Bei seinen Landschaften denkt man am ersten an Cézanne, den Ahlers-Hestermann dem jungen Habl vermittelte. Wichtiger ist zu sehen, daß Habls reine Malfreudigkeit durch das Gesetzliche Cézannescher Komposition gewonnen hat, ohne in die Stereometrie der überzitierten Formel von Konus und Kubus zu verfallen. Das Wesentliche dessen, was andere erst durch Cézanne erhielten, ist bei ihm Mitgift des Ingeniums. Es ist das Gefühl, fast die zwingende Notwendigkeit, die Welt der Gegenstände als lebensvolle Formen zu sehen und diese Formen nicht deformativ-vergeistigend zu umschreiben, sondern durch die geistig erfaßte Materie darzustellen. Die Objekte durch die Materie sich selbst aussprechen zu lassen, fast das Material als Form begreifen, bezeichnet die Grundeinstellung Habls zur Malerei. Die Intensität dieser Materie, etwas durch sich selber sagen zu können — wie van Gogh es für die Farbe fordert —, eine gefühlsmäßig erfaßte materielle Bedeutsamkeit in das Sein der Wirklichkeit zu übertragen, ist Habls Ziel.

Das Problem des Figuralen beherrscht seit der Schulung durch Czeschka vornehmlich seine Anfänge. Da gibt es Bilder, die schlechthin gestaltete Form sind. Bildnisse, Gruppen von Menschen, in denen Form im plastischen Sinne Schöpfung wird. Für die Stärke der künstlerischen Anlage dieses Menschen spricht die Entwicklung, die sein Formgefühl genommen hat. Sie geht von der zeichnerischen Plastizität zu jener freien malerischen Wiedergabe, zu jener Raumsuggestion durch reine Malerei, die für die gesamte europäische Malkunst entscheidendes Signum ist. Sie stellt Habl bei vollem Eigenkönnen in ihre große jahrhundertlange Tradition. Bestimmend für diese Entwicklung von der plastisch geformten Fläche zur malerisch bezwungenen Tiefe des Raumes sind keinerlei äußere Einflüsse. Der Künstler war, beiläufig bemerkt, nie in Paris. Die sinnliche Farbenempfindung, die eine seiner ausschlaggebenden Anlagen ist, hat sich stets nur an der Natur entzündet, die ihm besonders in den farbigen Zonen des Balkan entgegentrat. So vollzieht sich seine Entwicklung kraft eingeborener Möglichkeiten des Künstlers, der immer nur aus sich und in sich die natürliche Fortbildung und reifende Kräftigung seiner ursprünglichen Begabung ausbildet. Er bezwingt das Formproblem in jeder Art, zeichnerisch wie malerisch, flächig wie räumlich, weil er das einzige Geheimnis aller Malerei beherrscht, Formen durch Farben zu verwirklichen. Habls Entwicklung kennzeichnet sich durch ein logisch und konstant fortschreitendes Ersetzen der Formwerte durch Farbwerte. Aus plastischer Form wird zunehmend malerischer Raum. Es ist die legitimste Entfaltung eines Talentes, das ganz dem malerischen Element angehört, ohne seine Begabung in den Dienst des Intellektes oder einer seelischen Mitteilungstendenz zu stellen, für die Malerei nur Mittel zum Zweck, nur Hieroglyphe des Gedankens ist.

Habls ganzes Werk wird von einer umfangreichen Äußerung im Aquarell begleitet. Auch hier ist die Entwicklung zur gesteigerten Helle und Intensität der Farbe zu verfolgen. Die Technik kommt dem Schwebenden und der Leichtigkeit seines empfindsamen Talentes sichtlich entgegen. Es verrät sich in ihnen eine leichte Hand. Aber es lebt darin auch der künstlerische Ernst, der gerade diese Blätter zu einer Beruhigung für den werden läßt, den die Gefahr der Manier und des Virtuosentums ängstet. Die malerische Phantasie und der Reichtum an farbigen Gedanken wird die Geschicklichkeit nicht aufkommen lassen, die wir perhorreszieren. Sie sind so wenig gefällig und leer, wie die Aquarelle August Mackes und verraten die gleiche Welt- und Malfreudigkeit, deren Unbefangenheit von keiner Oberflächlichkeit bedroht wird. Fast schwermütige Lila- und Violettuschen instrumentieren die Grundakkorde, über denen lichtes Grün, Blau und Rosa eine freudige und heitere Melodie anstimmen. Es liegt etwas von der offenen Landschaft Böhmens darin, der der Künstler jugendliche Heimateindrücke ver-



Weiblicher Akt. 1923.



Liegender Akt. Radierung. 1923.

Willi Habl.



Willi Habl. Ernte. Radierung. 1922.

dankt. Sein ausgesprochenes Gefühl für alle materielle Substanz, seine Liebe für jede Besonderheit eines Dinglichen erweist der Vergleich mit den Gemälden. In diesen festigt sich die Malerei des Öls in einer fast körperhaften Modellierung der Einzelflächen zum Eindruck einer von innen belebten Dichtigkeit. In den Aquarellen überströmt die leichte Farbe das Blatt wie freigegeben aus der gebändigten Fülle farbiger Vorstellungen.

Es wurde schon gesagt, daß man Habl keine besessene Geistigkeit unterschieben kann, was bei der natürlichen Selbstverständlichkeit und unerzwungenen Sicherheit seiner Begabung kein Mangel ist, sondern wesentliche Bedingnis der Zusammensetzung seiner Temperamente. Es fehlt ihm auch alles Literarische, was ein unbestrittener Vorzug ist. Diese Malerei ist weder Erzählung noch Verkündung, ist weder optische Spiegelung einer erschöpften Gegenständlichkeit, noch aufdringliche Vergeistigung pathetischer Erlebnisse. Sie ist und will nur Verwirklichung eines instinktiven Malzwanges sein. Sie hat keine falschen Ambitionen. Aber sie trägt zur Rehabilitierung des Begriffes Malerei bei. Wir sind wieder bereit, auch diese Eigenschaften nicht zu unterschätzen. Ohne jeden Überschwang im Intuitiven repräsentiert Habl in der Reinlichkeit seiner Begabung heute jene Gruppe von Künstlern, die ohne falsches Geistbekennertum zu proklamieren im Geiste und in der Wahrheit der Berufenen Maler sind.



Willi Habl. Kartoffelernte. Radierung. 1922.

Laſar Segall

Von PAUL FERDINAND SCHMIDT
Mit ſechs Abbildungen auf drei Tafeln

Anders als bei Chagall und Archipenko hat ſich Segalls Entwicklung in Deutſchland vollzogen. So iſt es, ein echtes Paradoxon deutſcher Geiſtesgeſchichte, gekommen daß er am unbekannteſten blieb und ſich erſt jetzt allmählich zur Anerkennung durchringt. Sein Weſen aber iſt öſtlich orientiert geblieben; ja es iſt nicht daran zu zweifeln, daß er das Judentum und das Ruſſiſche zugleich am ſtärkſten repräſentiert, nicht ſo zutage liegend wie bei Chagall, aber in tiefere Quellen hinabreichend.

Seit 1905 lebte er in Deutſchland, in Berlin und Dresden, mit Unterbrechung einiger Jahre, die ihn 1912 nach Holland, Braſilien und (1913) Paris führten; und in Dresden war es, wo er die gewonnenen Eindrücke ſeit dem Beginn des Krieges in ſich verarbeiten konnte. Von den Meiſtern der jüngſten Richtung machte ihm den größten Eindruck Picaſſo. Aus dem Werke Picaſſos entnahm er kubiſtiſche Anregungen, und verſchmolz ſie zu der Eigenart einer ſehr beſonderen und tiefklingenden Malerei.

Wie ſelbſtändig ſein Formempfinden und wie ſehr es in ſeinem eigenſten Weſen verwurzelt war, erkennt man aus einem ganz frühen Bilde, dem „Pogrom", das er 1908 als Neunzehnjähriger malte, und in dem bereits alle weſentlichen Merkmale ſeines Stils in etwas haſtiger und bizarrer Anordnung beiſammen liegen. Dies war freilich nur ein erſtmaliges Auftauchen einer halb kubiſtiſchen, halb expreſſiven Bildidee, der zunächſt keine weiteren Verſuche der Art folgten, und die in einer realiſtiſcheren Praxis einſtweilen verſank. Aber ſeit 1913 ſtieg ſie, angefeuert von Pariſer Eindrücken, zu ihrer Weſenheit empor: zunächſt in ſtarken kontradiktoriſch geſetzten Farben und mehr flächenhaft, allmählich mehr kubiſtiſche Elemente annehmend und gleichwohl ſich von Picaſſo immer weiter entfernend: bis ihm um 1919 in den „Ewigen Wanderern" die erſte vollkommene Verkörperung ſeiner Viſionen gelang.

Hier war nun jeder direkte Anklang an Zeitgenöſſiſches überwunden, und ſein altes Ideal: Giotto mit ſeiner Größe ſehnſüchtiger Liebe und Menſchengüte, in einer neuen Geſtaltungsweiſe gewaltig aufgeſtiegen. Allein, ſo wenig man in Segalls Bildern von giotteskem Stil etwas entdecken wird, und nur die große und einſame Empfindung des Trecentiſten in monumentaler Geſinnung anklingt: ſo wenig wird man auch von einem dritten Lebenden eine unmittelbare Spur finden: von Schmidt-Rottluff; während es doch bei tieferem Nachdenken klar wird, daß hier eine indirekte aber ſtarke Auswirkung ſeiner Tektonik und Vergeiſtigung der Farbe, als ſchönſte Frucht ſeines Wirkens, zu ſpüren iſt. Der klare und kubiſch durchgebildete Aufbau der Bilder iſt es, der beide Künſtler verbindet; er iſt freilich konſequenter bei Schmidt-Rottluff, aber er taucht immer wieder bei Segall auf, und er gewinnt vollends die Herrſchaft in einem anderen, konſtruktiven Sinne in der letzten Phaſe ſeiner Entwicklung ſeit 1922.

Typiſch für Segalls Form iſt, bei ausſchließlicher Beſchränkung auf menſchliche Figur mit und ohne architektoniſche Raumandeutung, die ausdrucksgeſättigte Verſchiebung der Körperverhältniſſe: unförmliche Köpfe, in denen wiederum die Augen als die Lichter ſeeliſcher Hebung am ſtärkſten betont ſind, und ein Schrumpfen der Körper nach den Extremitäten hin: Rangordnung der Teile nach ihrer geiſtigen Bedeutung. Nähert ihn dieſes als Ausdruckskünſtler in beſonderem Maße Schmidt-Rottluff und Heckel, ſo teilt er wieder die kubiſtiſche Durchdringung der Raumteile und die ſtereometriſche Bildung des Körperlichen mit Kubiſten wie z. B. Le Fauconnier. Aber völlig entfernt ihn von allen, neben der Beſonderheit in der Verwendung dieſer Mittel, die Farbe, die von einer nur ihm eigentümlichen Kraft und Süße der Schmermut iſt; die vor ſtarker Verwendung von Flächen reinen Schwarzes nicht zurückſchreckt, alle Töne der Palette aber, in wirkſame Flächen geſtellt, zu einem dunklen ſonoren Klingen bringt,



Schweſtern.





Bettler.

Laſar Segall.



Witwe. Essen, Folkwang-Museum.



Großeltern. Sammlung Klabien, S. Paulo (Brasilien).

Lasar Segall.

nicht durch Trübung, sondern gleichsam durch dicke Schichten von Durchsichtigkeit hindurch dem Dunkeln sich nähernd.

Die Form aber, die Segall sich errungen hat im Ausgleich mit mannigfaltigen Strömungen der Zeit, die ihn vermittelnd zwischen deutscher Herbigkeit und westlicher Kultur stehen läßt, und die ständig in langsamer Wandlung begriffen ist: sie bedeutet für ihn doch nur das Gewand für einen unwandelbaren aus seiner Seele dringenden Gehalt. Diese stets bedrückten, nirgends sicher fußenden Gestalten mit der düsteren Pracht ihrer Farben sind keine Geschöpfe der Willkür; sind Niederschlag der unheilbaren Schwermut des östlichen Menschen und des östlichen Juden. Bisweilen, wie in den „Ewigen Wanderern" und „Familie" erheben sie sich zu allgemeinen Symbolen des menschlichen Leides, der nimmer rastenden Dämonie des Schmerzes. Uralte Klage des Heimatlosen, als dessen typischer Vertreter das Judentum über die ganze Erde verstreut ist, gewinnt sichtbare Form in immer erneuten Abwandlungen; vom hilflosen Kindchen bis zum Greise ist eine Auslese menschlicher Gebrechlichkeit in seinem Werk versammelt; keine Abbilder der Wirklichkeit, sondern schemengleiche Wesen von menschenhafter Gestalt. Ihre Abstraktion von der Realität ist stärker als bei Heckel und wirkt darum naturferner und symbolischer, mit dem Abglanz kosmischer Allgemeingültigkeit. In den Gestalten der Ewigen Wanderer, schwankend im leeren Raume, verdichtet sich ihre Unwirklichkeit bis zu dem Eindruck, aus einer anderen Welt, von fernen Planeten her zu stammen.

In der letzten Zeit hat sich auch Segalls Form, der allgemeinen Neigung zur Festigung entsprechend, gewandelt. Starker und klar gezogener Umriß und flachere, in sich gleichartige Materie der Malerei sind auch ihm die Bedingungen straffen Aufbaus geworden; die Architektonik des Bildes lehnt sich mehr denn früher an gemalte Architekturen, denen sich die Figuren einfügen, in einer Weise, die ganz von fern mit der Valori Plastici und Léger Verwandschaften zeigt, aber auch hier seine Besonderheit und Farbenstruktur strenge wahrt. Der Weg von dem lockeren, malerisch empfundenen Gefüge der „Witwe" über die „Großeltern" zur Befestigung in den „Schwestern" vollendet sich (vor der Hand) in den „Bettlern" und vor allem in der bedeutenden Abstraktion der „Irrenden Frauen", die so etwas wie Fortsetzung und Gegenstück zu den „Ewigen Wanderern" darstellen und sich nahe mit konstruktivistischen Ideen von Schlemmer oder Moholy-Nagy berühren. Was sie gleichwohl von allen abstrakten Gebilden dieser Art durchaus unterscheidet, ist das Konkrete ihres menschlichen Gehaltes; daß auch in der Zurückführung auf einfachste Formen der Ausdruck seelischer Depression das Wesentliche bleibt. Hier ist eine Synthese des Ausdruckswillens mit den Formbestrebungen der letzten Zeit erreicht, die auf tiefere Möglichkeiten auch im Konstruktivismus einen Rückschluß erlaubt.

Auch Segalls Graphik darf nicht übersehen werden, so sekundär sie neben dem gemalten Werk dieses intensiv malerisch Empfindenden erscheint. Sie führt von der sparsamen, sich der Abstraktion stark nähernden Andeutungsform seiner Lithographien zu Dostojewskis Novelle „Die Sanfte" und Radierungen, die sich seiner malerischen Sehform durch feine Tönungen nähern, zu dem konkreteren Illustrationsstil der Lithos zu Philippes „Bübü" und zu den klar das Geistige hervorhebenden Porträtzeichnungen, die sein Werk in besonderer Weise ergänzen. Auch diesen Interpretationen von individuellen Erscheinungen legt er die Schwermutsgefühle seiner östlichen Seele zugrunde; dergestalt, daß die Bildnisse geläutert erscheinen infolge des Durchgangs durch ein höheres Medium; veredelt durch den Schmerz, den die Weltanschauung eines Künstlers ihrem eigenen, abweichenden Wesen geliehen hat.

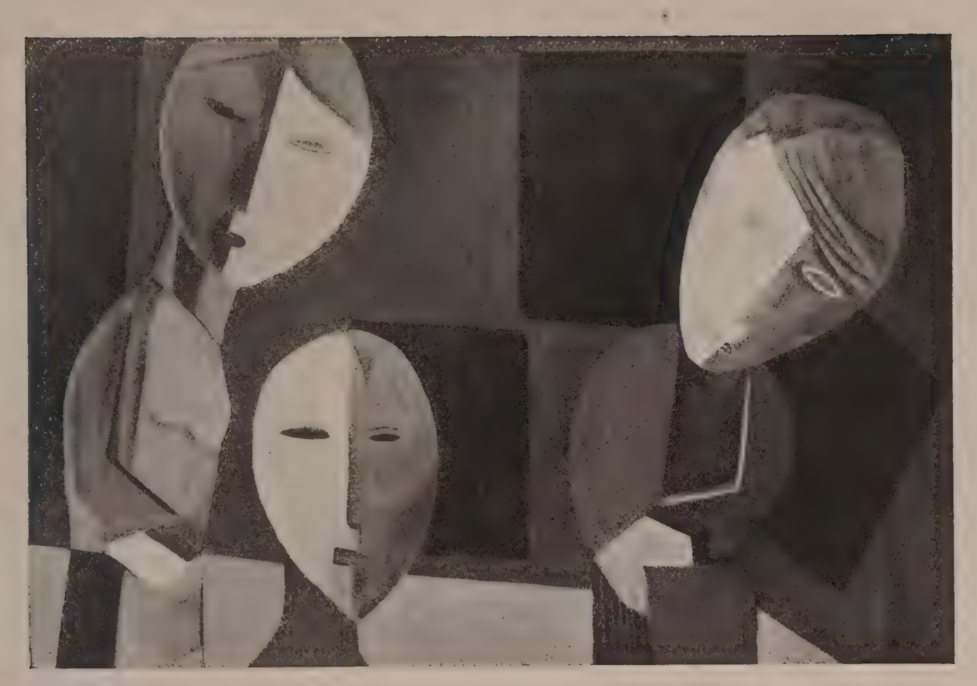
Der Maler Walter Schulz-Matan

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von OSKAR MARIA GRAF*

Man hat von diesem Maler bisher wenig oder gar nichts gesehen und gehört. Heuer zeigte erstmalig die Münchner Neue Sezession drei ruhige Ölbilder von ihm und bei Caspari sah man einige verträumte Aquarelle aus den letzten Jahren seines Schaffens. In der Schweiz und im Rheinland besitzen Privatsammler Bilder von ihm. Das ist so ziemlich alles, was — wenn man so sagen darf — eine kleine Öffentlichkeit von ihm weiß. Ich glaube fast, daß nie sehr Viele mehr von ihm wissen werden, denn Walter Schulz-Matan ist viel eher ein Stiller und langsam Reifender, als einer von den Geräuschvollen und Schnellfertigen. Das Leben dieses Thüringer Webersohnes lief immer schon schwer, beinahe von einer lautlosen Erschütterung in die andere. Es bewegte sich mehr in der Dämmerung des stetigen Gehemmtseins als in der Helle eines ruhigen Nacheinanders. Wenn man tiefer in den ganzen Umkreis seiner Erlebnisgestaltungen hineinsieht, wird man dem Wesen dieses Temperamentes gerecht und begreift seine Werte. Man wird vor allem inne, daß derjenige, der aus solchem Antrieb nach einem Ausdruck ringt, keineswegs aus der geruhigen Fülle überlebter Vergangenheit schöpft, sondern, daß alles, was gestern und vor Jahren in ihm Bitteres vorging, heute noch unverbraucht aus ihm wirkt. —

Walter Schulz-Matan steht heute in einem Alter, in welchem andere bereits festen Boden gefaßt und klare Typik erreicht haben — und beginnt. Er fängt an mit einer beinahe scheuen, schweren und noch unsicheren Hand und zeigt in manchen seiner Schöpfungen noch alle Gebrechlichkeiten sogenannter expressionistischer Beeinflussung. Er ist diesen Gefahren mehr ausgesetzt als viele andere, wird beträchtlicher beunruhigt von ihnen, weil er seinem ganzen Wesen und Streben nach ein Gegenwärtiger, ein Heutiger ist. Er steht noch mitten in der Zerrissenheit des Suchens und eben weil aus einer solchen Grundstimmung heraus die Antriebe seines Schaffens zu wirken versuchen, tritt uns in seinen Bildern oft so auffällig das Unausgeglichene entgegen. Man könnte beinahe sagen, dieser Schaffende wird so, wie es das Leben mit ihm will. Immer hat dieses Talent äußerlich und innerlich mit seltener Härte mit den Schwierigkeiten gerungen, die andere leicht und schnell überwanden. Man konnte es erleben, daß ein Bild buchstäblich zehnmal übermalt wurde, zehnmal neu dastand und dann endlich — vernichtet wurde. Es vergingen Monate, es verging ein Jahr, und wieder wurde mit dem gleichen Motiv begonnen und endlich — nach unerbittlicher Selbstkritik — war ein Bild „fertig". Fertig der Form nach, dem Aufbau, der farblichen Anordnung nach. Um es besser zu sagen: Fertig dadurch, daß es bis zu Ende gedacht war. Nun aber begann erst die eigentliche Durcharbeitung. Nun erst fing der Maler an. Nun erst teilten sich unter dem Pinsel die Elemente der farblichen Gestaltung.

Immer wirken im Momente des Schaffens bei Walter Schulz-Matan diese zwei Strebungen um die Vorherrschaft: Das rechnende Grübeln und der eigentliche Maler. Seine beinahe mathematische, von vornherein denkerische Schaffensart ist das Eigentümliche an ihm. Aus einem solchen Untergrund kommt mitunter die scheinbar erlahmende Kälte, die seine Bilder erfüllt. Aber wer so arbeitet muß notwendig zur Einfachheit kommen. Das gezügelte Temperament eines solchen Künstlertums zielt letzterdings immer auf möglichste Klarheit und Eindeutigkeit ab. Die Aufdringlichkeiten, das Nebenbei, jene leicht-erringbaren Gefälligkeiten, die so sehr bestechen, verlieren sich und das Wesentliche wird in einer zuchtvollen Form lebendig. Nüchtern sind Walter Schulz-Matans Bilder manchmal, wenn man sie flüchtig überblickt, aber man möchte fast sagen, es ist eine unruhige Nüchternheit. Es ist etwas Schwer-zugängliches in dieser Farbgebung, ein Dämmer scheint über diese Tiefen gespannt zu sein, der eher etwas Bedrückendes als etwas Befreiendes auslöst im Betrachter. Aber



Lasar Segall. Irrende Frauen.
Privatbesitz.



Lasar Segall. Am Tisch.



Walter Schulz-Matan. Campocologno. Aquarell. 1920.



Walter Schulz-Matan. Berlin. Öl. 1921.

es ist mitunter eine Wucht des Trostlosen in solchen Landschaften, in solchen Vorstadtmotiven, die bannt. Einmal hat dieser Maler sich bestricken lassen von den Mächtigkeiten biblischer Stoffe. Ein „Gemarterter Sebastian", ein „Prophet auf dem Wasser" und ein „Ölberg", ein „Christus mit Jüngern auf dem stürmenden Meer" und ein „Christophorus" entstanden. Hier zeigte sich der erste Ansturm dieses Malertums unbeherrscht und offen. Alle Stärke und alle Schwäche tobte gegeneinander, die Farben gellten förmlich, neben Überwältigendem breitete sich Banales aus. Heute sind nur noch wenige „Überreste" dieser Versuche vorhanden. Die ganze Unausgeglichenheit, das wahllose Zupacken und jener lebendige Reiz des gewaltsamen Ausschöpfen-Wollens aber wirken heute noch unvermittelt stark an diesen Bildern, man geht weg von ihnen, man denkt an etwas anderes, aber immer wieder kommen sie in der Erinnerung und beschäftigen. Sie beschäftigen vor allem durch ihre Zwiespältigkeit, an ihnen haftet bereits die ganze grüblerische Problematik des Formalen und Ideelichen, die alle Schöpfungen Walter Schulz-Matans anziehend machen. Sie sind echt durch das Gefühl, das man durch sie vermittelt bekommt, durch das Empfinden, daß hinter diesem ernsten Wollen etwas um die tiefsten Belange wahrer Kunst, um letztmögliche Deutlichmachung einer inneren Erlebnis-Stimmung ringt. Und noch eines gibt dem Malertum Walter Schulz-Matans Bedeutung. Immer hat man die Gewißheit, daß hier einer am Anfang, in jenem hart-erkämpften Stadium überzeugender Entwicklung steht, die hoffen läßt. Spielerisches war nie im Wollen dieses Malers. Seine ganze Veranlagung ist vielmehr schwerfällig und träumerisch. Der Mensch und der Künstler sind unzertrennlich und gerade da, wo das fast ängstlich zurückgehaltene Gefühl im Werke aufstrahlt, reißt es mit durch die echte Innigkeit.

Es mußte jedem klar werden, der das Werden Walter Schulz-Matans eingehender verfolgte, daß gerade das Landschaftliche seinem Talent am meisten entsprach. Nach den ersten Versuchen, nach jenem langsamen Verrauschen einer nazarenisch-romantischen Stimmungsbewegtheit, die ja die meisten Maler der jüngsten Generation nachhaltig bestimmt hat, weitete sich für Walter Schulz-Matan der Weg. Es entstanden stille, weiche Aquarelle, wehmütig in der Traumhaftigkeit ihrer Farbe. Eine „hohe Brücke" und das einzige helle, etwas seewaldische Aquarell „Campocologna" unterscheiden sich noch von den späteren Bildern. Hier ist noch irgendwie Sonne und lichter Himmel. Ganz ins Dämmernde gerückt ist das Ölbild „Verlassener Rummelplatz". Ein verlassenes Karussell, ein schläfrig schiefer Zirkuswagen stehen da, dazwischen läuft an nur angedeuteten Häusern vorbei eine verstörte Gasse. Darüber lastet ein schwermütiger Regenhimmel, nur belebt von einem leuchtend roten, ausgelassenen Kinderluftballon. Hier ist alles, was dieses Malergemüt ausfüllt, zur Vollendung gebracht. Die ganze Melancholie eines Vorstadtmotivs, die schlummernde Romantik abendlicher Verlassenheit hat hier Leben erhalten. Es ist eines der rundesten Bilder dieses Malers.

Was mit dem „Rummelplatz" begann — setzte sich endlich fort. Selbst die düstere Wucht eines Ölbildes „Berlin" hat schon alle Merkmale der späteren Werke Schulz-Matans. Die Farbe ist verschleiert, sie ist fast hinter die Dinge gestellt, alle Überraschung und Jähigkeit ist von ihr genommen. Die Farbe klingt zwischendurch, die ganze Vehemenz geschwungener Brücken, das Rasen der Untergrundbahnen, die Schiefheit der Hauskolosse — kurzum die Bewegung ist das treibende Element in diesem Bilde. Die Idee „Stadt" war hier Absicht und fand hier Form. Mächtig, wie zusammenstürzend, über uns herfallend erhebt sich das massige Durcheinander aus Stein und Eisen. Kläglich hastet der Mensch, trostloser noch schleppt sich der alte ausgehungerte Droschkengaul dahin. Eine ungewöhnlich scharf erfaßte Symbolik spricht aus diesem Bild. Grauen und Größe alles Stadt-Seins werden wirklich darin. Und was das Wohltuende gerade an diesem Bild eines erst Beginnenden ist, man wird nicht angeödet von einer gemachten Monumentalität. Es ist die erlebte Wucht im Aufbau dieses Werkes, die bezwingt.

Es gibt viele Aquarelle Walter Schulz-Matans, die — so unterschiedlich sie auch sein mögen — einen solchen Stimmungsgehalt aufweisen. Eine weite, kühn geformte „Flußlandschaft“ gehört hierher und die gedämpft-farbigen Ölbilder aus der letzten Zeit. „Vorstadthof“ nennt sich ein Aquarell, das am bezeichnendsten für die Artung dieses Malertums ist. Hier ist das Bedrückende bis ins letzte gesteigert, Leere und Trostlosigkeit weiten sich. Ein karger, verkrüppelter Baum greift wie hilfesuchend in den fremden Himmel, verbraucht und kahl stehen die Häuser herum, wie Ruinen. Alles an diesem Bild ist Verzicht, ist sprechende Trauer. Hier ist wirklich aus einem unscheinbaren Ausschnitt eine Welt geworden. Hier zeigt sich das Malertum Schulz-Matans mit ganzer Klarheit. Denn da ist etwas, was zurückdeutet ins Erlittene, ins Menschliche dieses Malers: Die erkannte Niedergehaltenheit der proletarischen Seele wirkt sich aus in der Schöpfung. Aus aller Bitternis bricht das Gemüt.

Wer aus solchem inneren und fast gesetzmäßigen Antrieb beginnt, steht freilich allein — vorerst und vielleicht immer.

Es ist gewiß wahr, die heutige Malergeneration zeigt im Ganzen und Großen eine grandiose Talentiertheit, aber man bringt das Gefühl nicht los, daß es an solch' Anfangenden fehlt, wenn man beispielsweise eine Ausstellung der sogenannten Jüngsten durchwandert. Das meiste besticht auf den ersten Blick durch den sicheren Geschmack in der Farbanwendung, durch die Intelligenz des Könnens, durch die Leichtigkeit in der Beherrschung der Form, durch die Amüsantheit der Auffassung, aber — seltsam! — es will nicht haften bleiben im Aufnehmenden, es überzeugt nur selten, es verschwimmt. — Die gefährlichste Periode der künstlerischen Strebungen scheint im Anzuge zu sein: man fürchtet sich vor dem Abwegigen, dem Immer-neu-beginnenden, man strebt nach scheinbarer „Objektivität“. Von Anbeginn ist man „eigen“, hat seinen „Stil“ und gehört zu den Fertigen. Die inneren Erregungen sind verflacht oder haben aufgehört. Erstarrung breitet sich allgemach aus.

Zu jenen, die außerhalb einer solchen Gesamtentwicklung stehen, gehört Walter Schulz-Matan.

Ja, wenn man überhaupt erklären will, was sich in den ersten und letzten Bildern dieses Werdenden ankündigt, so muß man für Schulz-Matan eine Benennung finden, die außerhalb des kunstkritischen Wortschatzes liegt und muß den zutreffenden Satz, den schon früher einmal einer auf ihn gemünzt hat, wiederholen: Im tiefsten und weitesten Sinn ist Walter Schulz-Matan ein sozialer Maler.

Und das will nicht verstanden sein der Gesinnung nach, sondern dem Wesen nach, der Grundstimmung nach, aus der solche Gehaltenheit der Farbe, solche Auffassung und Auswirkung des Formalen kommt.

Nicht Aufrüttelndes oder gar Propogandistisches haftet dieser Malerei an, dazu ist sie zu tief und zu kunstfromm. Das Dumpfe und Stoische von Veranlagung und Herkunft, die Ohnmacht des Leidenden prägten die Gesichter solcher Vorstadthöfe, solcher Landschaften. Der Mensch, der einen düsteren Weg ging, bringt die Düsterheit mit ins Kunstwerk. Und das ist das Ausschlaggebende und Echte an diesem Werdenden.

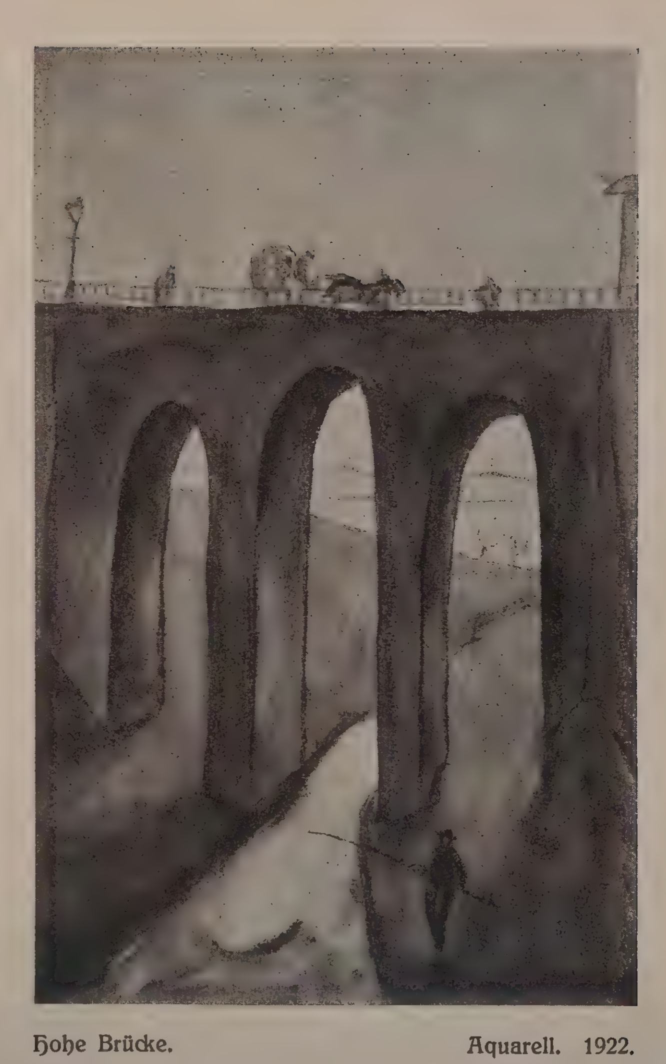


Walter Schulz-Matan. Flußlandschaft. Aquarell. 1922.

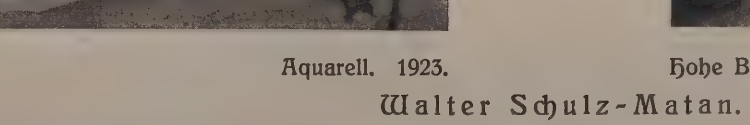


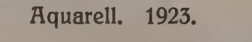
Walter Schulz-Matan. Verlassener Rummelplatz. Öl. 1921.

Vorstadthof. Aquarell. 1923.



Hohe Brücke. Aquarell. 1922.





Walter Schulz-Matan.

Zwei moderne Porträts

Von OSKAR SCHÜRER
Mit einer Tafel

Spiel des Zufalls führte vor einiger Zeit zwei Bildwerke moderner Meiſter in nachbarliche Nähe (im ſchönen Oberſaal der Galerie Arnold in Dresden), deren ſtarke innere wie formale Beziehungen eine gegenſeitige Polarität nur um ſo deutlicher werden ließen. Exponenten alſo, hier Beiſpiele typiſcher Entſcheidungsmöglichkeiten modernen Lebens überhaupt. Munch und Kokoſchka trafen ſich in der Darſtellung je eines jungen Mannes, in läſſiger Haltung als Knieſtück gegeben, in leiſer Verſponnenheit wandernder Bewußtſeinsſchichten nur loſe dem Moment verknüpft. Munch ſtellt ſein Modell ins Halbprofil, die linke Geſichtsſeite, die beau coté des Weibes zeigend, Kokoſchka nimmt den Dargeſtellten faſt frontal, mit leiſer Wendung des Kopfes zugunſten der rechten Seite. Bei Kokoſchka ſammeln ſich die Flächen der Hände zu wirrem Formenſpiel, bei Munch iſt nur linker Arm und Hand deutlich hingebreitet, ausrinnend wie in zögernder Frage.

Unter den ſpezifiſch modernen Eigentümlichkeiten der Porträtauffaſſung, die beide Werke teilen, jenem halb bewußten, halb unbewußten Verwobenſein in große, unruhig wellende Beziehungen, aus denen das Individuum hervortaucht, — unter dieſen Merkmalen der Zeit treibt in beiden jenes eben nur im Porträt ausdrückbare faſt ängſtliche Fragen und Stoßen, jenes ſtumme Rufen aus eigenſtem Grund in dumpf ihn umbrauſende Weite, jener Schauer des Selbſtſeins. Und ſolches in ſeiner hier geglückten über die Wirklichkeit des einzelnen Porträtierten hinausgehenden Bedeutung ſtellt beide Werke in jene große Ahnenreihe europäiſcher Porträts, deren Träger uns als heimliche Mitwiſſer um tieferes Leben grüßen. Auch hier ſchon wird deutlich, was erſt aus dem Geſamtwerk beider Künſtler ganz klar wird: Wie beide in gleichem Grunde erotiſcher Dämmerniſſe mit ihren Spukgeſtalten und Ängſten verwurzelt ſind. Hier aber auch — beſonders markant, weil jeweils am Wendepunkt innerer Entwicklung, im Alter um die 30 geſchaffen—, ſondern ſich die Rhythmen, deuten hin auf die Entſcheidung, die ein jeder aus ſeinem Weſen heraus treffen mußte, um aus dem gemeinſamen, gärenden Urgrund der Geſichte, ein jeder auf ſeine Art, zu Klärung oder Steigerung zu gelangen.

Nachzuſpüren, wie tief ſolche Scheidung im rein formalen Leben ſich ausdrückt und Form wird, war Hauptreiz, zu dem jenes nachbarliche Beiſammen anregte. Schon Strich und Linie waren hier und dort polar verſchieden. Bei Kokoſchka ein Zucken und Stoßen, ein kurzes haſtiges Feſtigen der Flächenabſchlüſſe, ein faſt widerwilliges Nachziehen von Begrenzungen, aus denen die Linie immer wieder zurückſchnellt zu krauſen Verwirrungen, zu Anſammlungen innerhalb der Fläche, jenen „Inſeln", Charakteriſtikum ſeines Stiles, die in dunkeln Tiefen verankert ſcheinen. Bei Munch ein langatmiges Ziehen und Wellen, ein breiter Fluß der Linie, die ſich im Kontur ſammelt und betont, nicht wie bei Kokoſchka ein kurzes abruptes Hervorbrechen aus heißem Grund, ſondern weite Spannung und Kurve, deren Anfang und Ende man im Bild nur angedeutet, eigentlich im weiten nicht mehr ſichtbaren Umraum verankert glaubt. Wie Ausſchnitt aus dem Gewebe der Linie überhaupt, deren Leben man plötzlich den Kosmos durchſpinnen ſpürt.

Ein Ähnliches in der Farbe. Aus tiefem Blau ſtoßen bei Kokoſchka die funkelnden Einzelfarben plötzlich hervor, bündeln ſich zu unruhigem Leuchtem, zucken zurück in die Trichter des Grundes. Munch ſaugt die zarten Töne ſeiner Palette mittels breiter Flächen gleichſam aus dem umgebenden Raume an, läßt ſie eindringen in die weiche Form und modelliert im zügigen Gegeneinander ſein tiefes Leuchten. Im Faſſen des Raumes — des in der Analyſe meiſt vernachläſſigten Elementes der bildenden Kunſt — der gleiche Gegenſatz innerſt bedingter Seh- und Arbeitsweiſe: bei Kokoſchka ein

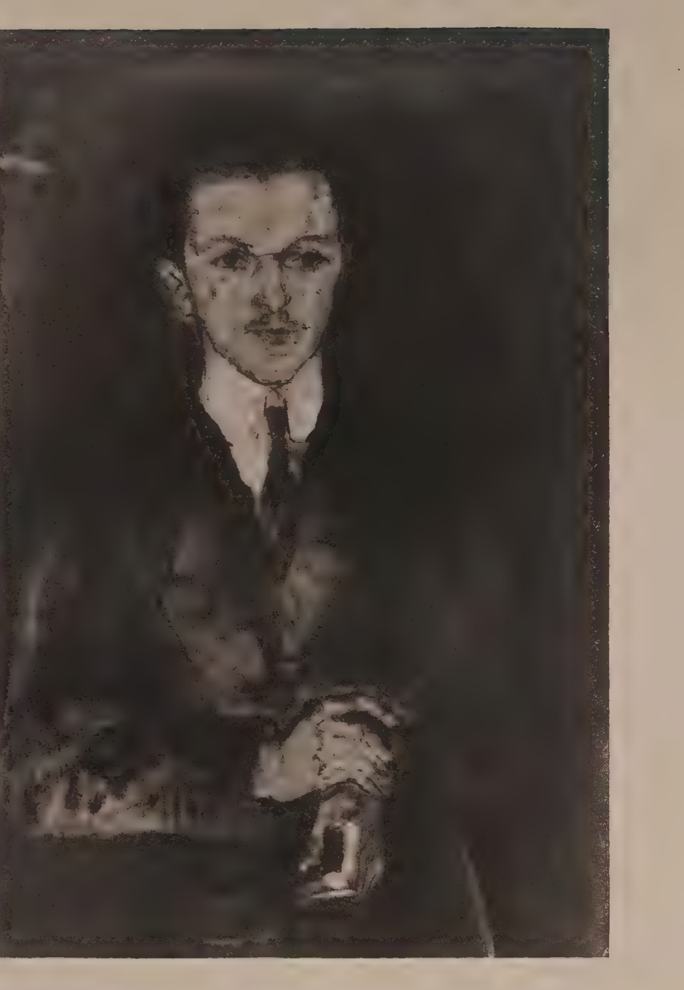
ſchlündender, trichternder, bohrender Raumvampyr, der ſtößt und ſaugt und wühlt, — bei Munch die klar modellierende, abrinnende und wieder zum Körperlichen anſteigende Raumſubſtanz.

Aufſteigend von den Elementen zur Kompoſition ſpürt man die Auffaſſung des Gegenſtandes in ihrer beidemal verſchiedenartigen Notwendigkeit, verſteht die leiſeſte Wendung, wie ſie bedingt iſt durch innerſte Bedingtheit des Künſtlers, ſieht Lagerung der Augen, Stellung der Hände als Symptome, in denen Zufall und Geſetz ſich durchdringen.

Dem weiter nachzuſpüren, iſt innerhalb dieſer kurzen Skizze nicht die Gelegenheit. Um ſo weniger, als damit Sphären berührt würden — diejenige des Ekſtatikers einerſeits, die des Ethikers im weiteſten Sinne andererſeits, beides mögliche Entfaltungen aus grübleriſcher Grundveranlagung — deren reſtloſe Erhellung des Verlaufes, d. h. hier des Überblicks über das Geſamtwerk bedürften. Nur Andeutungen ſolcher Entfaltung wie Pendelſchläge innerſter Triebe können hier aufgewieſen werden, fern von künſtleriſcher oder menſchlicher Wertung. Wie durch Schleier deuten ſie mittels künſtleriſcher Phänomene hin auf Grundeinſtellungen der Pſyche, deren wahrhaftige Bejahung das Kunſtwerk enthüllt, — dies ſein abſoluter Wert — deren entſcheidende Wertung aber dem Leben ſelbſt vorbehalten bleiben muß.



Renée Sintenis. Knaben.



O. Kokoſchka. Bildnis.



E. Munch. Bildnis.

Beſ.: Galerie Arnold, Dresden.



Abend. Helene Czapski. Im Kuhstall.

Eine neue Malerin: Helene Czapski

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln *Von FRANZ ROH*

Es sei erlaubt, hier erstmalig hinzuweisen auf eine junge deutsche Malerin, die noch nie an die Öffentlichkeit getreten ist. Sie gehört einer Jenenser Familie an, deren eine Linie einst aus Polen einwanderte. Ihr Vater war hochverdient als Leiter der Zeißwerke, als Physiker und sozialer Reformer in der Gesellschaft Abbé's. Die Malerin scheint berufen, in die vorderste Reihe junger, deutscher Künstler zu treten. Sicher befindet sie sich schon unter den besten weiblichen Vertretern. Paula Modersohn, Maria Uhden und Paula Deppe sind tot.

Die hier abgebildeten Arbeiten entstammen einem Ferienaufenthalt auf einem Gute von Verwandtschaft an der polnischen Grenze und versuchen, die dortige Welt dunkel dämonischer Verquickung von Mensch, Tier und Land zu bannen. Die Arbeiten liegen bereits Jahre zurück, stehen Chagall nicht sehr fern und gehören einer kubistischen Periode an, während die Malerin heute ohne phantastische Durchschießungs- und Zerlegungsformen arbeitet, um, wie es im Zug der Zeit liegt, sich unkonstruktiver der Welt hinzugeben, das heißt das Phantastische alles Seins in der Gegenstandswelt selbst aufzuspüren.

Ein drastischer, männlicher Zug ist in diesen Dingen. Gedrungen und gedrängt stehen sie in der Fläche. Eindeutig formuliert sind die Gegenstände, die durch Fremdsphären gegeneinander gezwungen und durch ein undurchschaubares System von Strebungen, Antrieben und Leidenschaften ineinander gebogen werden. Strebungen, deren Lineamente jenseits der Eigenrichtung ihrer Individuen arbeiten, so daß sich die verschiedensten Kraftschichten unheimlich durchstellen. Was diesem Grundzug, beinah einer ganzen Generation eigen, Sonderreiz gibt, beruht auf der Eindringlichkeit, mit der zugleich ganz Bestimmtes erzählt wird. Es liegt ein ausgesprochen episches Talent vor, das fabulieren will und dem inzwischen Gelegenheit geschaffen wurde, sich in reiner Illustration auszuarbeiten. Ein Kinderbuch ist geplant, mit Text von Veronika Erdmann (einer Verwandten des Musikers mit der „Fuge auf meinen Kater"), welche, ebenfalls noch jung, durch starke Verse bereits bekannt wurde. Es wird freilich kein Bilderbuch werden, das die Kinder mit dünnen moralischen Grundsätzen bedient, welche der jugendlichen Phantasiewelt ja so ferne liegen. Auch wird es schwerlich jenes andere beliebte Bilderbuch, das das Leben verharmlost und vorschnell ins mild Geglättete hinüberspielt. Die Kleinen werden etwas vom Schrecken des Pan zu spüren bekommen. Doch keine Angst, sie besitzen schon aus sich genug von diesem Weltwesen, mehr jedenfalls, als die idyllischen Autoren des 19. Jahrhunderts sich träumen ließen. Man braucht nur wenige Kinderzeichnungen gesehn zu haben, um die Dämonie und ebenso die unbewußte Abstraktion jener kleinen Welt zu kennen.

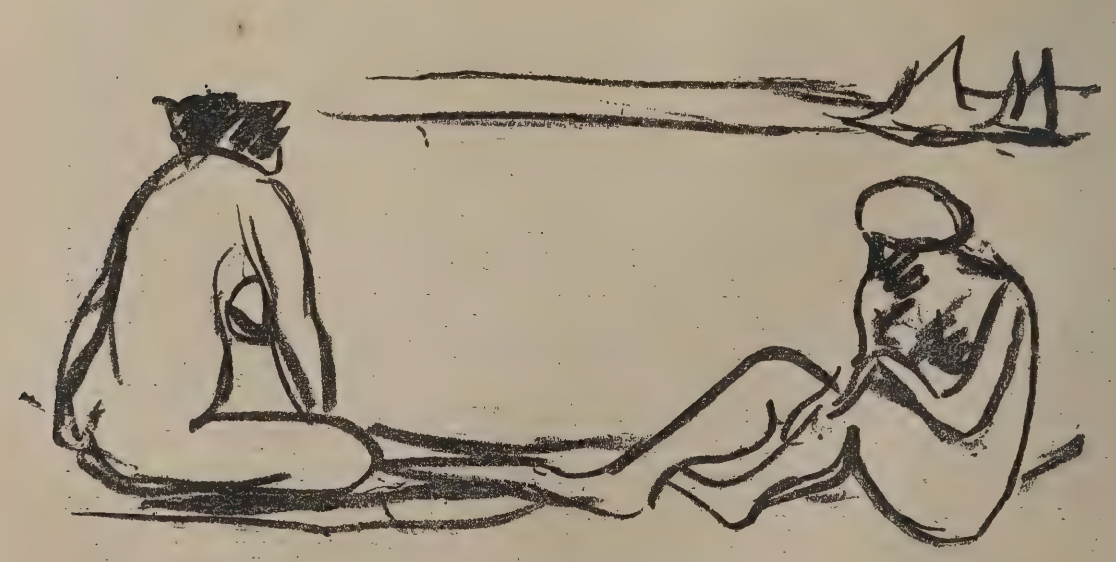
Hauptwert der abgebildeten Aquarelle, einer Auswahl größerer Blätter, die demnächst in München zur Ausstellung kommen, liegt allerdings in der Farbe. Dicht Gemauertes der Form, das zum Beispiel auf Abbildung S. 272, links, hart erscheinen könnte, wird tief durchglüht und durchleuchtet von minutiös gestufter, dabei satt zusammengehaltener Farbe. Über das funkelnde Mosaik der Bodenfläche schleicht in tiefem Abendblau der Bauersmann, verhaftet den gleichartig ausgreifenden Mondformen seines Weibes, über dessen gelbem und rotem Streifenrock eine erdbeerfarbene, gestirnte Kugeljacke sitzt, mit dem aufglühenden Tagesblau des Kopftuchs. Der Knabe wie mit erdfarbenem Hund bemützt, antwortet mit beklommenem Schwarzblau nach rechts, während ein kleiner Höllenreiter in gleichem Erdbraun sich auf kupfernem Tier nach links hin der Vorderzone entwindet, verbunden durch ein winziges Menschlein zwischen den Männern, das jäh die Ferne hereinzaubert. Über allem türmen sich mit fernen Nachtbäumchen besetzte grünsaftige Wiesenhügel, durchstellt mit gelben, grünen und violetten Hausblöcken, zu

deren Häuptern wasserblaue Schroffen in einen rabenschwarzen Nachthimmel flammen, von dem aus eine gelbe Sonne mit ihren Strahlen ins durchschossene System des Ganzen zielt.

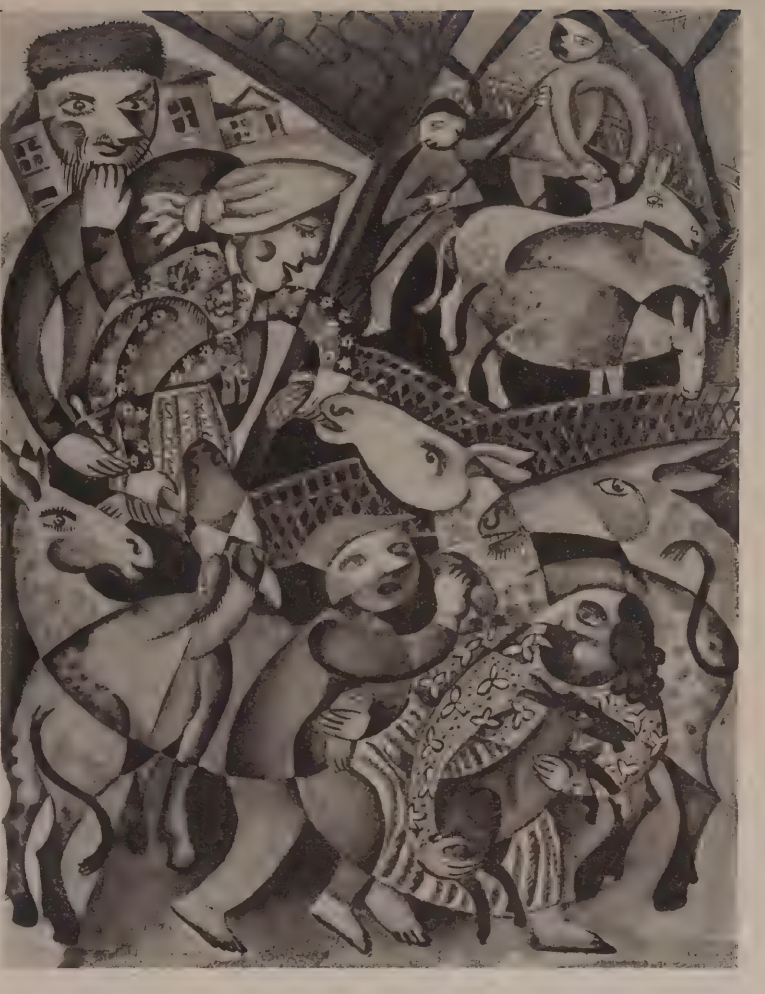
Die andern Bilder können, auch ohne Farbe, einigermaßen für sich selber sprechen, besonders die „Fütterung" (Abb.), wo ein Gewühl fischgrauer, wasserblauer Hälse und Körper durcheinander treibt, dem blumigen Chlorophyllgrün des Wiesengrases entgegenlechzend, das mit den Menschen in die dunkelnden Stallflächen hineinzukommen scheint.

Dann das „Abendessen" (Abb.), wo in vergrauenden Blaßfarben Leute sitzen am aus sich leuchtenden Tische, unter der Lampe lichte Klöschen in den dunklen Schlund schiebend. Wo der Schein des hellen Tellers die Nachtmaus herbeizieht und ein andrer Teller sich lieber beiseite macht, um Heiligenschein über einem Kater zu werden. Wo seitwärts ein schwarzes Öfchen mit unheimlichen Absichten lauert, die graue Wandfläche aber sich gähnend zerdehnt, das Fenstergitter zur Strickleiter gen Himmel wird und unterm Mond eine Stadt hereinkommt, Sterne vorauswerfend, vorbei an einer schemenhaften Weibserscheinung.

Und schließlich die kräftigste Komposition (Abb. S. 276, rechts), wo schwere Kugelsegmente von Mann, Weib, Sau, Kater, Lamm ineinander drängen und zu massivem Block verwachsen, durchschossen und doch zentral gebunden von jenen Farb- und Schattenbahnen, die wie von weit her durchs Bild treiben. Der nächtliche Grund des Ganzen ist tief blauschwarz, Gesichter und Hände stehen blutrot, menschenfresserisch im Bilde, der unheimlich erdbraune Mann sitzt wie hineingetrieben in den wiesenhaft geblümten, bunt gereihten, ausgerundeten Körperblock des Weibes. Ein zartes Lamm aus Grau und Weiß strebt schräg hernieder zum schweren Dunkel des Mannes, ein nächtlicher Kater als Gegenfarbe und -bewegung schleicht schräg von unten ins nasse, milchige Weiß des Topfes, das magnetisch jenes Dunkel anzulocken scheint. Doch ist dieser mondhaft leuchtenden Milchscheibe schon jene Sau verbunden, die in gleicher Höhe gegenüberhockt, schwer in eitel Gelb, mit drahtartigen Schwarzborsten. Das düster gleichmäßige Glühn aller Farben des Bildes redet von einem Leben, vor dem Mensch, Tier, Kleid und Gerät eine *einzige* Triebsubstanz werden. Und das Gepferchte der Leiber spricht von dem aufeinander Angewiesensein aller Kreaturen, wie sie in Furcht und Schrecken eingesperrt sind in ihr dumpfes, leidenschaftliches System von Abhängigkeiten.



M. Pechstein. Zeichnung.





Fütterung. Helene Czapski. Traum.

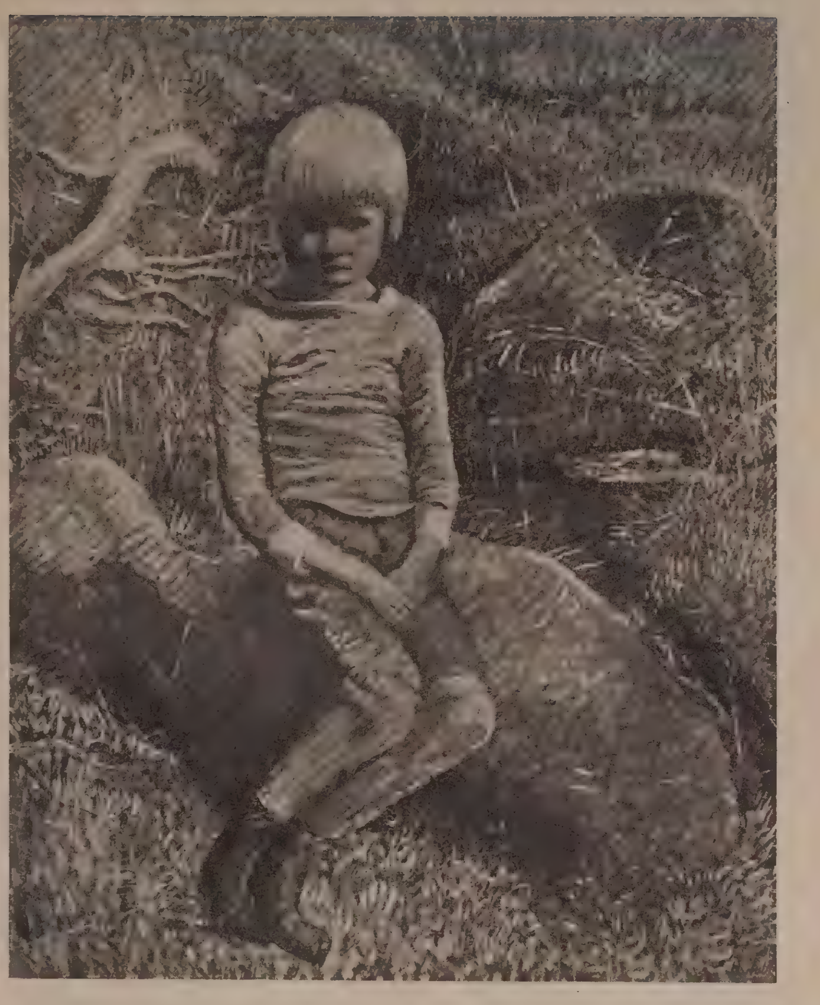




Menschen und Tiere beim Abendessen.

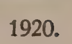
Helene Czapski.

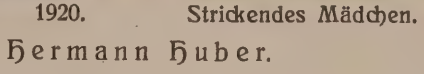
Menschen und Tiere.



Knabe am Bach. 1920.



Strickendes Mädchen.  1920.



Hermann Huber.



Knabe mit Anemonen. 1921.



Alpenblumenstrauß. 1921.

Hermann Huber.

Hermann Huber

Von ERWIN POESCHEL | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln[1]

Es iſt immer noch ein Reſt des Glaubens an ein klaſſiſches Ideal, wenn der ſchweizeriſchen Kunſt gerade da, wo ſie am echteſten iſt, oft nur mit reſpektvoller Achtung begegnet wird. Durchgangsland nach Beſtimmung der Lage, von den aus größeren Kulturbecken heranbrandenden Wellen beſpült, zwar durch einen zentralen ſtaatlichen Gedanken geeint, jedoch verſchiedenen Stammes, iſt die Schweiz nicht der Boden, wo in heiterer Selbſtverſtändlichkeit heſperiſche Frucht gedeiht. Vielmehr iſt ihre uralte Sendung, im Wirbel der aufeinanderprallenden Winde zu ſtehen, das Gegenſätzliche zu verzahnen, die Not der Spannung zwiſchen Polaritäten zum Agens ſeines geiſtigen Lebens zu machen. Der nie ganz aufgelöſte Reſt zwiſchen den Gegenſatzpaaren — mögen ſie welſch und deutſch, romaniſch und germaniſch, ſüdlich und nördlich heißen — dieſes Reſervat der Unerlöſtheit, das iſt vielleicht der intimſte Reiz einer Kunſt, die unter ſolcher Konſtellation geboren.

Die Vermiſchung von Gegenſätzlichem macht auch den Zauber der Landſchaft aus, die Huber in den letzten Jahren zum Raum ſeines Schaffens gemacht. Innere Wahlverwandtſchaft mag den Zürcher — vordem weit umhergetrieben, in Paläſtina, in Algier, in Italien und Frankreich — dem Bündnerland und hier beſonders dem oberen Prätigau, der Gegend um Kloſters, verbunden haben, wo Sanftes ſich mit Herbem verbindet zu einem jungmännlichen Geſicht. Wer aus der Anmut des Bodenſeebeckens und der ausladenden Fruchtbarkeit des Rheintales hierher kommt, der ſieht eine ſtrenge Welt von dramatiſch getürmtem Fels und Firn; wer aber von weiter oben herabſteigt und etwa die urwelthafte Einſamkeit des Engadins noch im Gefühl hat, der ſpürt ſich vom erſten Gruß der Ebene mild berührt. Junges Laub leuchtet und im dichteren Gras ſtehen weiß die erſten blühenden Bäume. Und das: in einem Sinn, den es nach Anmut, nach lyriſcher Hingabe und Träumerei verlangt, dieſes Gran Härte, dieſes: es niemals zu leicht haben wollen, das iſt das Zeichen der Kunſt Hubers.

Denn von den erſten Anfängen an zeigte ſich bei dieſem Maler (der damals noch ſtärker ein Zeichner war) eine erſtaunlich frei fließende Begabung, eine ganz ſeltene Ergiebigkeit des Talentes, dem nichts verſagt ſchien. Die Leichtigkeit der Hand verlockte zu vielen Wandlungen der Schrift; Landſchaften, Menſchen, vergangene Epochen geſtalteten im Wechſel der Jahre und der Berührungen ſeine Mittel, manchem wohl ſchien er ein Menſch mit vielen Masken; aber ſieht man heute dahinter auch in dieſen Zeiten ſein Geſicht, ſo findet man in den vom Faltenwurf der Beuroner Schule umhüllten Geſtalten der Jeruſalemer Zeit wie in den gotiſch anmutenden Knaben auf dem Limmatſteg als Eigenſtes gleicherweiſe jene merkwürdig anziehende, all ſeinen Geſtalten immer bleibende Miſchung von naturhaftem Daſein und einem nach innen ſinnenden, etwas ſchwerblütigen Zug. Nie ſpürt man Krampf oder Kampf, nie auch Aktion, aber die Luſt am reinen, unbeſchwerten Daſein iſt — will man darin ſüdlich-nördliche Amalgamierung erkennen? — nie ganz frei vom grunddeutſchen: das Leben als Aufgabe betrachten. So wird man Huber, wie deutſchſchweizeriſcher Kunſt überhaupt, mag man ſie in Gotthelf, Keller oder Hodler ſuchen, nie ganz gerecht werden, wenn man ihre ethiſche Fundierung überſieht. Dieſes Grundgefühl wird auch den Künſtler in allem leichten Gelingen nie haben zur Ruhe kommen laſſen. Die raſch und eigentümlich gefundene Geſte, wie ſie den Knabengeſtalten ſeiner frühen Graphik eignet, die ſanfte Kantilene des Geigers mit den drei Mädchen in einem Boot, überhaupt der liedhafte Zauber all dieſer früheren Werke, es mag ihm alles zu leicht hinſchwingend geweſen ſein. Und gerade als ihm — vor einigen Jahren — von franzöſiſchen Meiſtern an-

[1] Die Reproduktion der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages von Müller & Co. in Potsdam.

geregt, die Auflösung der Eigenfarbe in das Geflimmer eines reich bewegten Gewirkes gelungen war, da begann er mit neuer Energie, mit neuem Reichtum der Mittel zwar, damit aber auch mit neuen Verantwortungen und Pflichten sich um das zu mühen, was immer sein Ziel war: das Bild.

Wenn ihm in seiner früheren Zeit die Organisation eines Bildes oft so leicht gelang, so hatte das Verdienst daran nicht nur der Elan der ersten Frische. Vielmehr waren vor allem die Mittel begrenzter. Die ersten Radierungen, die Bilder aus der Jerusalemer und auch in gewissem Sinn die aus der algerischen Zeit noch sind linear gegeben; so sehr, daß man bei gewissen Blättern sogar an jonische Vasen zu denken versucht ist. Die Bildlösung hatte damals etwas Ornamentales. Die Vereinigung der einzelnen Gestalten zu einem Bildganzen geschieht durch eine rhythmische Verflechtung der Linien, wobei in den algerischen Bildern hauptsächlich der Kontur, bei den Jerusalembildern auch die Binnenform des großlinig stilisierten Faltenwurfes spricht. Die Komposition bescheidet sich demnach mit den zwei Bildelementen: Fläche und Linie. Das Körperhafte der Erscheinung wird unterdrückt. Dazu kommt noch, daß die Farbe in dieser Zeit bei ihm eine vor allem dekorativ bestimmte homogene Fläche ist, groß zwischen die Konturen gelegt. An den Bildern aus der Walliser Zeit dann wird sie in breiten Hieben hingezogen, später endlich aber in feinste Haarstriche aufgelöst. Und gerade in diesem Augenblick, wo durch eine Auflockerung der Fläche die Gefahr des Bildzerfalls am stärksten ist, erwacht seine höchste Energie zu einer neuen Gestaltung. Es gilt ihm nun, aus diesem ganz bildsamen Material nicht mehr nur Flächen zusammenzuziehen, sondern Körper, Gestalten, selbständig runde Existenzen in einem Bildganzen zu versammeln. Es handelt sich, ganz allgemein gesprochen, um die Einordnung von Einzelindividualitäten in ein Ganzes. Betrachtet man die frühen Kompositionen, wie da etwa sehr expressive Gesten die Figuren knüpfen oder wie geflissentlich die Gestalten zu kompakten Massen aneinandergerückt werden, so wird man die Empfindung doch nicht los, daß es vergebliche Mühe ist, diese Menschen zusammenzubringen. Von diesen jungen Männern, in einem viel zu kleinen Kahn zusammengeballt, scheint jeder um so einsamer, je näher er an den andern gedrängt ist. Es ist auch gewiß kein Zufall, daß in vielen Fassungen immer wieder das Motiv des Fremdlings auftaucht, der mit erstaunten Sinnen die dunkelhäutigen Gefährtinnen betrachtet. Es ist ein Rest von Schwere, von Vorbehalt, von innerer Fremdheit, die solche Menschen zu allzu naher Verbindung untauglich macht. Das einzige, was sie vermögen, ist im gleichen Kreis kameradschaftlich beisammen zu sein, aber jeder mit seiner Aufgabe und jeder mit seinem eigenen Dasein und seinem eigenen Traum. Und daß nichts anderes gewollt ist als dies darzustellen, das macht die letzten Werke Hubers so besonders zwingend. Äußerlich drückt sich dieses selbständige Nebeneinander der Einzelwesen darin aus, daß Huber nun die vertikal gerichteten Kompositionen bevorzugt. In dem Fresko im Treppenhaus der Schweizerischen Nationalbank in Zürich sind es drei Frauengestalten mit emporgerichteten Händen und nur leicht geneigten Köpfen, aufrecht zu einer Gruppe zusammengestellt; in dem Gemälde „Frau mit Kindern auf Weg“ wird durch den schnurgerade zu dem hohen Bildhorizont laufenden Pfad die Vertikalrichtung noch besonders betont.

Von der gleichen Idee des selbständigen Nebeneinander geht auch der farbige Aufbau aus. Es ist nicht das einheitlich Tonige, was er sucht, vielmehr trifft man besonders häufig auf den Kontrast von kühl und warm, von blau und rot. Auch hier wird die Harmonie erreicht nicht durch Unterordnung, sondern durch Übereinkunft, durch die wohlerwogenen Beziehungen der Werte. Die Farben sind sehr reich und dicht in sich. Dieses Ineinander- und Übereinanderarbeiten der einzelnen feinen Pinselstriche, dieses Zusammengehen gegenseitig sich hebender Einzelfarben gibt der Malschicht inneres Leben, die gedämpfte Stärke guten Gewebes. Aus diesem Gewirk wächst rund und voll die Figur in sehr einfachen, unpathetischen Formen.



Hermann Huber. Pilzstilleben. 1921.



Hermann Huber. Figuren im Waldlicht.



Porträt und Weidenkätzchen. 1921.



Porträt mit Feldblumen. 1921.

Hermann Huber.

Mehr als bei vielen andern Künſtlern würde man ſich bei Hermann Huber nur an der Peripherie ſeines Lebens bewegen, wollte man bloß von ſeinen künſtleriſchen Mitteln ſprechen und nicht von ſeiner Werkgeſinnung und der beſonderen Artung ſeines Empfindens. Denn alles, Bildform, Malweiſe, Farbe empfängt davon das Geſetz. Dieſes aus kleinſten Pinſelzügen unermüdliche Zuſammenflechten des Bildes und der Form, in den Zeichnungen das Aufbauen oder vielmehr das Herauslöſen der Helligkeiten und damit der Geſtalt aus einem Wirrſaal von gekreuzten Strichlagen, aus einer Unzahl von gepunkteten, gekräuſelten, geſtrichelten Einzelheiten, dieſe Technik kommt ganz aus dieſem männlichen Verhältnis zur Arbeit, das am leichten Fließen kein Genüge findet, ſondern den Widerſtand ſucht. Indes die runde feſte Form ſeiner Geſtalten der klaren ſchweizeriſchen Art entſpricht, die ruhig dem Tatſächlichen ſich zuwendet. Aber das Schönſte iſt doch die wortkarge Innigkeit ſeiner Kunſt.

In ſeinen früheren Bildern waren es immer wieder Knaben an der Schwelle der Männlichkeit, die er zum Gegenſtand ſeiner Figuren machte. Sie hatten alle etwas Überwältigtes, von erwachtem Gefühl Stummes, etwas rührend Unerlöſtes und ſehr Lyriſches. Jetzt begegnen wir immer dieſen beiden Typen: dem blondhaarigen Jungen und der Frauengeſtalt, und es gibt im Bereich der jüngeren Kunſt wenig, was ſich dieſen in ihrer ganz alemanniſchen Innigkeit vergleichen ließe. Auch ſie ſind wortlos im Gefühl; aber nicht, weil ſie von ihm überwältigt ſind, ſondern weil ſie nicht an etwas rühren mögen, was ihnen ſo tief am Grunde liegt. Sein Frauentypus iſt der einer Stauffacherin, ſtark, mütterlich, verläſſig und mit einem Empfinden von ſehr großer Tragfähigkeit. Er hat ganz die erdhafte Art ſchwäbiſcher Madonnen. Hier und in dem bubenhaft herben, träumeriſchen Jungen ſieht man am ſtärkſten, wie ſehr dieſe Kunſt ganz unſtädtiſch, ganz Natur iſt. Sehr geſättigt — und langſam gewachſen wie Bergholz. In der Empfindung ebenſo dicht wie die äußere Form und die Farbe, durch den Widerſtand herber Scheu geſammelt. Und ſehr rein. Das ſehr Keuſche, was ſeine frühen Knabenbildniſſe hatten, iſt immer geblieben, iſt aber aus der mehr äußerlichen Form der Gebärde zu einem das Ganze tragenden Zug geworden. In der enthaltſamen Art ſeiner Farbe iſt es, in dem umbriſch zarten Duft, der etwa über der Szene auf dem Gartenweg liegt, in der ſcheuen Verliebtheit, mit der er dem kühlen Aſchblond des Haares immer wieder neue Reize hinzutut. Wenn er in dem Café-Interieur mitten am Tiſch neben die Zigaretten rauchende Dame die blonde junge Frau ſetzt, nach der ſich die Gäſte umwenden, ſo iſt es, als ob er in der Stadt an die leichte Friſche ſeiner Berge denke.

War Huber in der Jünglingszeit lyriſch, ſo iſt jetzt in ihm die alte ſchweizeriſche epiſche Kraft mit der leichten Neigung zur paſtoralen Idylle. Es iſt der tägliche Umkreis ſeines Lebens, den er ſchildert, der Familienkreis, die Blumen auf dem Tiſch, die fruchtleuchtenden Erdbeeren in irdener Schale, die Stube auf der Alp mit einfachem fichtenen Hausrat, der Bach mit den Steinen, der Wald mit goldenen Tiefen. Das Epiſche ſeiner Art alſo liegt viel weniger in der Stoffwahl als ſeinem inneren Verhältnis zur Umwelt. Es iſt dieſe ſachliche Phantaſie, wenn dieſes Paradoxon erlaubt iſt, die zwar immer die Realität der Dinge achtet, ſie jedoch in einer eigentümlichen Schönheit und Beredtheit neu erſcheinen läßt. Und wenn man nach dem Grund dieſer Erſcheinung ſucht, ſo iſt es die ſcheue Achtung vor jedem Weſen, vor ſeiner eigenen Artung und ſeiner eigenen Geltung. Daher auch die Liebe zu der kleinen Form, zu jedem einzelnen Blatt, jeder Blüte und jedem Zweig. Die Blumen ſeiner Sträuße haben die feſte klare Form, die bis ins kleinſte durchgebildete Beſtimmtheit der Niederländer des 17. Jahrhunderts, und in dem Gekräuſel der Gewänder, den ſorgfältig geſchichteten Faltungen der Decken und Kleider iſt nicht eine Spielerei mit gotiſcher Manier, ſondern eine Hingenommenheit von dem eigenen Leben jeden Dinges. Und in dieſem Geiſt der inneren Beſeelung des einzelnen geht jedes einzelne auch ſchließlich auf zu einem Ganzen, die zeichneriſchen mit den maleriſchen Elementen, das Kleine mit dem Großen. Denn auch im Kleinſten iſt bei ihm die Ehrfurcht vor dem Ganzen der Natur und des Daſeins.

Wilhelm Wagner

Von WILLI WOLFRADT | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Unser didaktisches Zeitalter, dessen an sich bereits didaktisches Kunstschaffen durch eine didaktische Kunstbetrachtung in dieser seiner Programmatik und Lehrtendenz noch bestärkt wird, begeht eine seltsame Ungerechtigkeit gegen seine eigene Fruchtbarkeit: die Ungerechtigkeit nämlich gegen das Wertvolle ohne auffällige Besonderheit der Absichten, gegen die rätsellose Erfreulichkeit. Ohne Zweifel liegt in der theoretischen Hochspannung und schöpferischen Unruhe der Gegenwart das Zeugnis ihrer geistigen Lebendigkeit; und es ist wohl zu verstehen, daß in dieser Disput-Atmosphäre das irgendwie (und auch im Sinne der Fragwürdigkeit) Problematische die Gemüter mehr beschäftigen muß als das zweifellos Gekonnte und schlechthin Feine, das die Arena der modernen Aktualitäten meidet. Aber dem kritischen Betrachter, mag auch gerade ihn und seine dialektische Begriffekunst noch das mißlungene Wagnis, die absichtsvolle Variante viel mehr reizen, liegt es schließlich doch wohl ob, hier korrigierend einzugreifen. Der erntende Zuschauer hat gewiß vor allem die Pflicht, das kühn aus gewohnter Bahn Herausstrebende durch ernste Anteilnahme zu ermutigen, — aber daneben auch die zur Neutralität, d. h. zum Maßstab der Qualität.

Sicherlich: eine große Absicht, ein schöpferisches Erfinden bedeutet und wirkt mehr als die bloße Qualität, geerntet von längst bereitetem, oft schon fruchtbar gewesenem Boden. Andrerseits aber bewundern wir ja doch auch an den Werken vergangener Epochen nicht so sehr das Pfadfinderische, den Aufschwung der Absichten — Momente von größerer Wichtigkeit für die damalige Beurteilung als für eine darüber hinausgewachsene Enkelzeit —, sondern vor allem doch den uns unmittelbar ansprechenden qualitativen Gehalt. Daß ein Ingres, historisch betrachtet, Nachzügler war, kümmert die Nachwelt wenig, die sich nicht an die programmatische Leistung, sondern an den Rang des Ergebnisses hält. Es ist nicht viel daran zu tadeln, wenn unsere Zeit vor allem auf das Eigenwillige spannt. Aber nicht nur, eine Sprache zu schaffen, sondern auch in einer Sprache zu schaffen, bedeutet Mehrung des künstlerischen Gutes, und nicht allein Neuartiges verstehen zu lehren, sondern auch gerade in ihrer Verständlichkeit heute so leicht übersehene Feinheit zu weisen, bleibt Beruf des Mentors. —

Wilhelm Wagner malt und zeichnet nicht Vorgestelltes, sondern Gesehenes; Spekulation ist ihm fremd, Blick und eine dem Eindruck folgsame Hand kennzeichnen sein Wesen. Seine Art liegt ohne weiteres zutage, sein Wollen bedarf keines Kommentars. Es hat seinen Ursprung im Geschauten, — nicht in Absichten. Es ist nicht eingegeben von künstlerischen Lehren und Vorbildern, sondern von dem wie selbstverständlichen, unkomplizierten Streben, Anblicke festzuhalten. Wagner vernimmt — und reagiert darauf, gesund, vorsatzlos, nicht gespornt von einer ausdrucksgierigen Subjektivität, sondern frei geleitet von dem Instinkt des Talents. Es ist in seinem Entwicklungsgang, in seinem gesamten Schaffen, in seinem persönlichen Sein allenthalben die gelassen-bescheidene Zuversicht des organisch Wachsenden. Er macht nichts auch nur um einen Deut anders, als es jeweils geraten will in seiner Hand. Die Voraussetzungen seiner Kunst lassen sich unschwer nennen, werden als Grundlage nie verborgen. Aber mit dem Namen Liebermann bezeichnet man nur ihre Heimat, kaum ihr Ideal, gewiß nicht ihre Stilabsicht. Liebermann ist das Klima dieser natürlich sich entfaltenden Begabung, ihre Zone, eine zeitliche Bestimmung, eine Erbmasse, — aber nicht ihr Götze. Sie ist stark bedingt, aber desto weniger definiert; sie ist ihrem Boden eng verbunden, doch frei im Ausblick.

Weniger Kunstwerke nährten das Werden dieses schauenden, niedermalenden Menschen — als die Landschaft, die Umwelt. Gebürtiger Hanauer, hat Wagner seine Ausbildung schon früh in der Werkstatt eines Goldschmieds begonnen und mag hier wie in der Solinger Fachschule die technische Ehrlichkeit, das Handwerkliche erworben haben, das



Wilhelm Wagner. Noordwyk. Radierung. 1917.

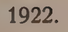


Wilhelm Wagner. Dresden. Radierung. 1922.



Blumen. 1922.



Kinderporträt.  1922.

Wilhelm Wagner.

nicht eben formal, aber als Gesinnung sein ferneres Schaffen fundiert. Weiter ging der Lehrweg durch allerlei graphische Ateliers, Stahlfabriken usw. 1912 nach Berlin zu E. R. Weiß, bis 1914 Paris sich auftat, um sich dem Deutschen freilich rasch und grausam wieder zu verschließen. Der Krieg dann ließ ihn aus, Wagner wanderte nach Holland, nach Kopenhagen, wieder heim, um 1917 sich in Amsterdam niederzulassen. Diese Stadt gab ihm an Motiven und an Resonanz mehr als irgend eine andere und lockt den inzwischen in der Mark Brandenburg Ansässigen noch heute oft zurück. Die Route ist nach Ansichten zu verfolgen: von der Potsdamer Straße über Rotterdams Nieuve Haven zur Amstel und endlich nach Saarow in der Mark. Sie ist aus der stilistischen Analyse abzulesen. Denn nicht nur im wimmelnden Leben der Straßen und Brücken, in der Delikatesse der Lufttöne ist Paris, sondern auch in dem Feingefühl der Nadel, die den Leib der Frau umkost, ihr Haar lose streichelt, — in der Leichte schmiegsamer Konturen und Tuschen. Stärker aber spricht das Niederländische, das sich mit Namen von Israels und Maris bis van Gogh bezeichnen ließe: als Hang zur räumlichen Dehnung über weite Flächen, als freie, dabei starre, rauhe Bewegtheit des skizzierenden Striches, als Wechsel helldunkler Flecken im Gewirr der Grachten. Am unverkennbarsten aber bleibt die deutsche Grundlage, jene Gewichtigkeit der Auffassung, eine Sachlichkeit der Anschauung und Formgebung, die Freiheit nie in Laune ausarten läßt, — eine krause Friedlichkeit, deren Ruhe nie Vollendung, sondern nur Rast bedeutet.

Das Schauen Wilhelm Wagners gilt am liebsten den Blumen, den Kindern und Frauen, der Landschaft. Immer will er diese Objekte in allem zarten Hauch, mitsamt ihrem Duft und in ihrer Spröde, zugleich aber in vitaler Kräftigkeit und mit aller Festigkeit des Dimensionalen erfassen. Blumen stehen locker und in delikater Farbigkeit im Glase zusammen, mitunter etwas verwischt und schwach in der Form, dann aber doch erstarkt, wüchsig, samtig leuchtend. Rund und schlafgesättigt bettet sich das Kinderköpfchen in die schwellenden Kissen, gegen die mütterliche Brust. Ein paar malerische Flecken, wenige energische Züge der Feder schaffen in sich dichte, körperhafte Form, um doch das Mitatmen der Atmosphäre, das Schwingen und warme Sichbreiten der Stille empfindbar werden zu lassen. Auch um den weiblichen Akt liegt das gehaltene Schweben einer Verharrung, als feine Schwere der Glieder, als Besinnung, ohne der Haut ihr gelindes, sprießiges Schimmern zu nehmen, ohne die fließende Bewegung des bald eleganteren, bald robusteren Konturs ins Stocken zu bringen. Unendlich reizvoll schmiegen sich etwa die hellen Umrisse eines badenden Mädchens in das rieselnde Huschen der Reflexe und die wehende Bewegung des Lichtes; die scheue Gebärde der Arme gleicht der zwischen materieller Somatik und diffuser Leichtigkeit köstlich ausgewogenen Graduierung der Gestalt. Weibliche Antlitze heben sich stet und in aller Luftigkeit der Zeichnung doch klar, in menschlicher Schlichtheit bezwingend persönlich empor. Kleinlichkeiten der Radiertechnik erscheinen in den letzten Arbeiten vollends getilgt, so daß nichts mehr den Eindruck der freien und zugleich fließend verbundenen, aus einem graphischen Rhythmus erzeugten, ernstvollen Zeichnung beeinträchtigt. Im lebhaften, kühn betonenden, geschmeidigen Duktus wie in der Bildnissicherheit, im geraden Blick bekundet sich da beste Liebermanntradition, ohne daß Wagner auf diesen Anschluß festgelegt wäre. Mitunter läge der Name Corinth näher, und auch dann bezeugt zwar nicht die Eigenheit, aber die Reife der Arbeit die durchaus unepigonische, originale Potenz Wagners.

Sie liegt vollends zutage im Landschaftsbild; schon als Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen, als Reichtum der Mittel und der Stufungen ihres Einsatzes. Vom Wind ausgefegte, weite Dünen, flaches Kanalgelände, Strand mit zum Trocknen gehängten Netzen und feiernden Kähnen. Dorfstraßen und baumgesäumte Alleen dann, von sonnigen Flecken heiter übertanzt, schattig gefüllt oder spät und rauh in der Stimmung. Städtische Landschaft schließlich und vor allem das schwirrende Getriebe längs der von schiefen Giebeln und Laubschwaden eingefaßten, von Turmspitzen überspähten Fleete,

über die Brückenbögen hin; stillere Kanalwinkel, wo die Dünste im Dämmer fein verglimmen und triefende Spiegelungen auf dem Wasser schaukeln. Da feiert das weiche, flaumige Aquarell Wagners kleine Triumphe der Koloristik, kostet alle Schattierungen aus, die diese in Durchblicken und Reflexen, in schleiernden und lustig aufspringenden Flecken malerisch so überaus reiche Welt in sich birgt, ohne doch die Festigkeit der steingemauerten Natur, ihren Tiefenstoß, ihre klaren Transversalen, der Häuserwelt vertikale Rhythmik zu verwischen. Das stellt sich würdig neben Bilder ähnlichen Motivs bei Ulrich Hübner, der in der Farbe wohl noch symphonischer, aber dafür im Atmosphärischen nicht so lebendig, ja girrend, summend, lärmend ist wie Wagner. Auch in farbloser Zeichnung mit Pinsel und Kreide entwickelt unser Künstler in diesen Themen eine Variabilität und Reife, die ihn aus allem begabten Durchschnitt heraussondert. Tote, filzige Luft über freudloser Wasserfläche, dann ein Zappeln und Rascheln, ein mißfarbenes Gerassel zwischen den Grachten, dann wiederum ein heiteres Aufatmen des freundlich von normalen Lauten belebten, gleichsam durchperlten Raums der Wasserstraße: für alle diese Grade findet Wagner das charakteristische graphische Medium, die klobige, plätschernde oder fächelnde Strichführung und das treffende Maß von Verschrägungen, kleinteiligen oder ausgreifenden Einzelzügen. Er gelangt mitunter dabei zu einer Kraft störrischer, verbeulter, dumpf treibender Form, die wie Vorbote genialischer Eigenwilligkeit wirkt. Da ist in aller Zweifellosigkeit der schauenden Begabung und des schönen Gelingens zuweilen ein Sichrecken, das betreten macht. In aller Reife ein Werden.



Walser. Radierung aus Venus und Adonis.



Wilhelm Wagner. Aquarell. 1918.



Wilhelm Wagner. Katwyk. Aquarell. 1918.



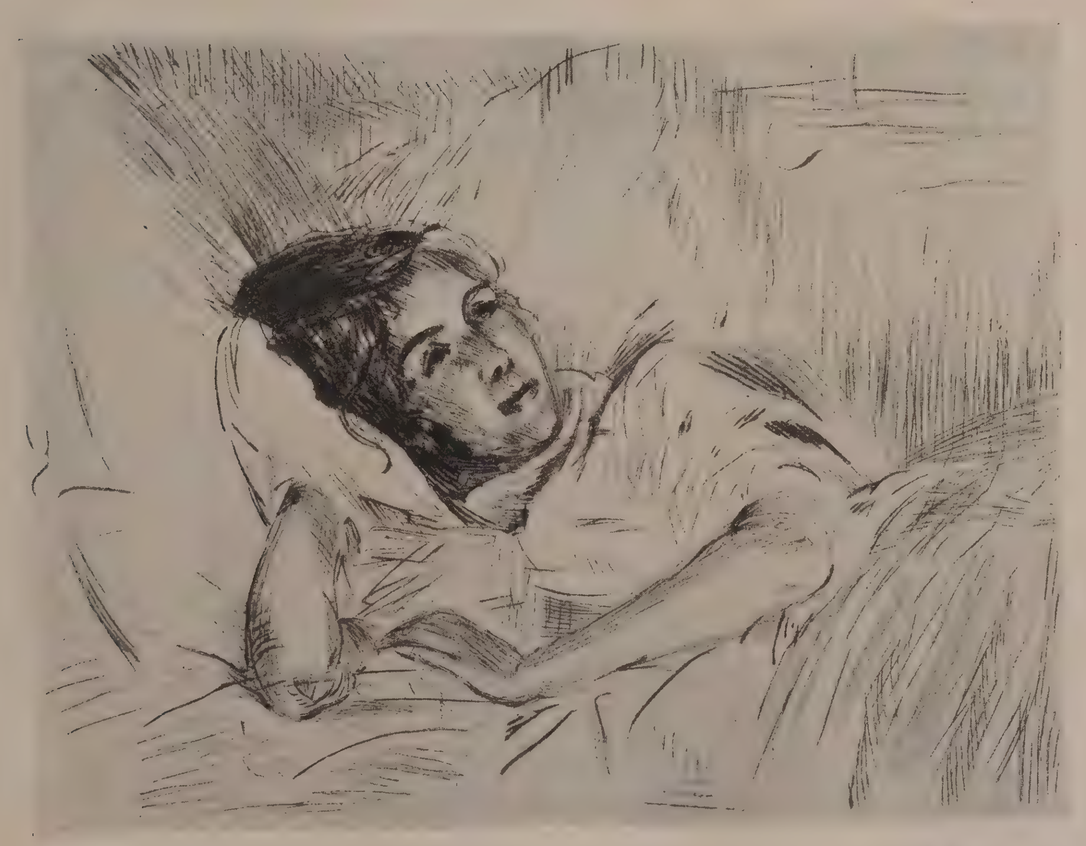
Wilhelm Wagner. Amſterdam. 1921.



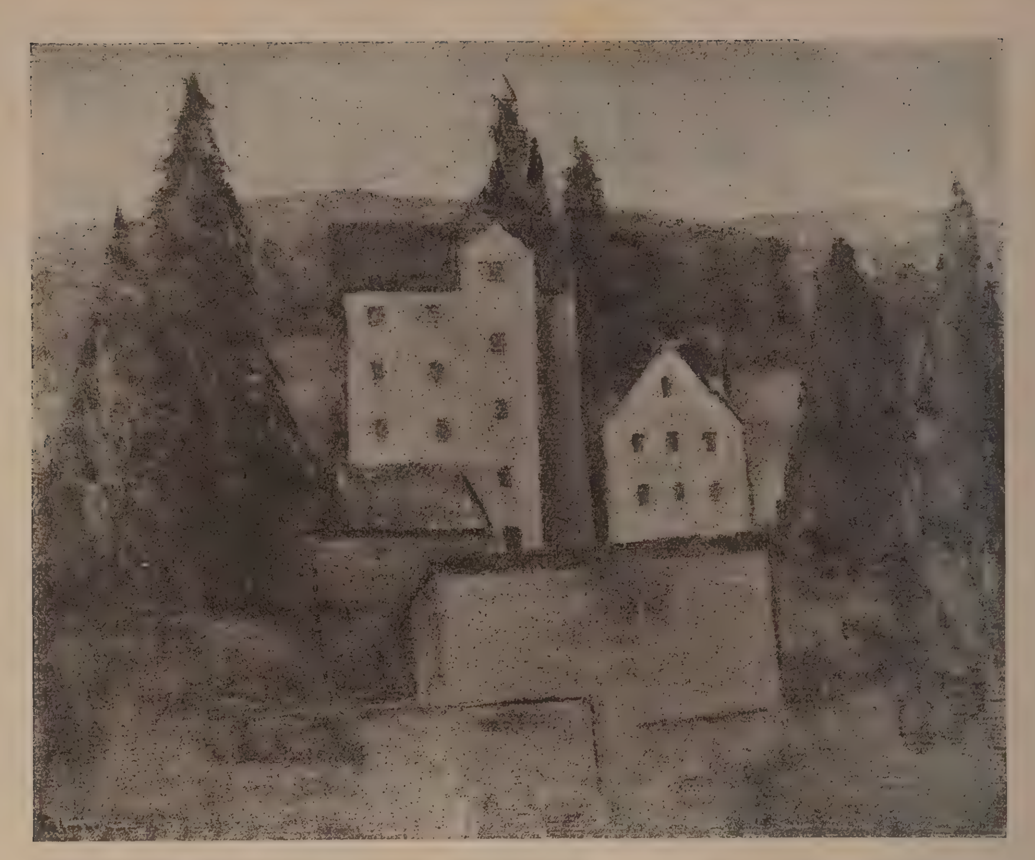
Wilhelm Wagner. Amſterdam. 1921.



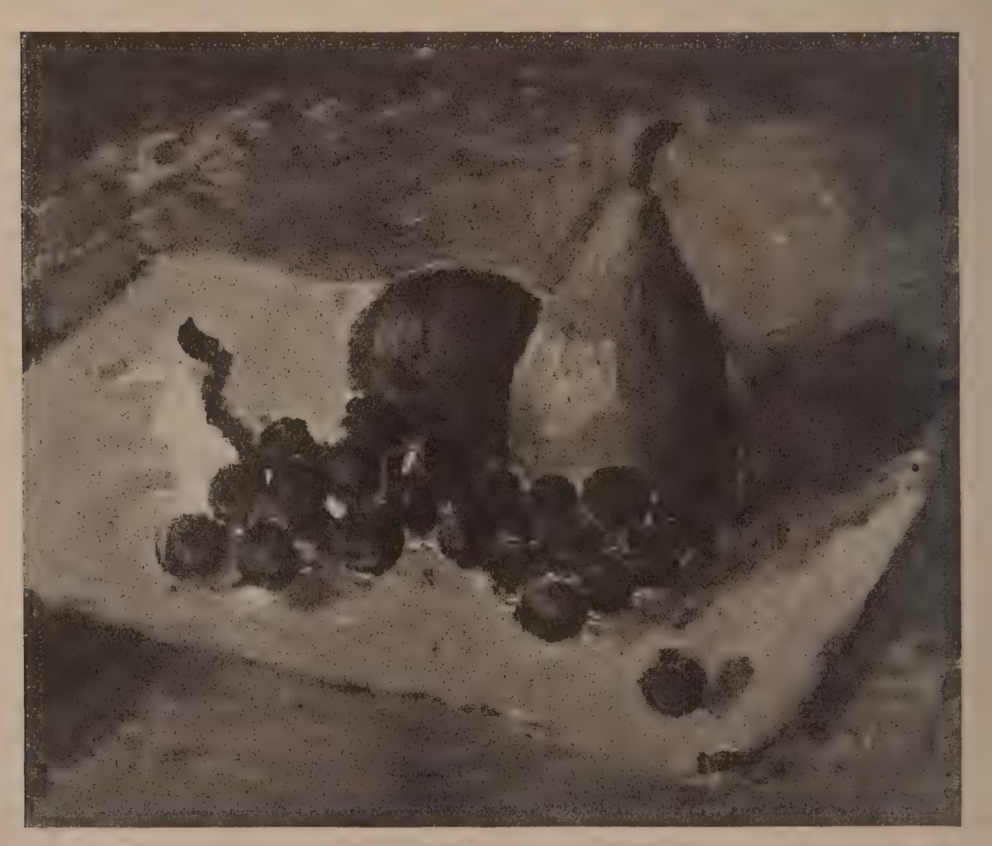
Wilhelm Wagner. Radierung. 1922.



Wilhelm Wagner. Radierung. 1922.



Johann v. Tscharner. Häuser bei Zürich.



Johann v. Tscharner. Stilleben mit Trauben.

Über Johann von Tscharner

Von MAX RAPHAEL | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Still ist Zürich geworden, eine saubere Provinzstadt. Der internationale Betrieb ist verschwunden, aber auch das intensive Leben, das vor sechs Jahren hier um Gestaltung rang.

Tscharners Atelier ist nicht ein aus dem bürgerlichen Leben herausgehobener Raum, keine abstrakte Atmosphäre, die — durch Willenskraft und Intellektanspannung geschaffen — die höchsten Augenblicke, die einsamsten Ekstasen festhält, während sich das Menschlich-Allzumenschliche irgendwo anders abspielt. Man spielt mit seinen Kindern, man nimmt von seiner Frau den Dienst selbstverständlicher Gastfreundschaft hin — ein Schritt von diesem Zimmer, in dem man lebt, spielt, plaudert und schweigt, über die Schwelle und man ist im Atelier. Die Bilder zeigen dieselbe Welt noch einmal ... Bürgerliche Idylle? Nachahmung? ... Ganz gewiß nicht. In eine Umgebung hinein, die um Gehalt und Form gebracht ist, schuf sich ein Künstler seine Welt, in der Kunst und Leben in steter Wechselwirkung stehen. Hier ist alles gezeugt und gewachsen und wächst jeden Tag von neuem. Die Kunst ist die Frucht des Lebens und das Leben die Wurzel der Kunst. Es gibt weder romantische Phantasie noch kläglichen Alltag, sondern Traum und Wirklichkeit ineinander geschmolzen durch lebendige, kontinuierlich fortzeugende künstlerische Kräfte. Hier wird im Leben nicht abgebrochen, fortgeworfen oder als Fremdkörper mitgeschleppt; hier wird in der Kunst nicht der Stil wie ein Gewand gewechselt. Jeder neue Tag nimmt die Kraft und die Formen des vorhergehenden auf und bildet sie weiter. Jeder folgende Tag rechtfertigt die vorhergehenden, weil er die Verantwortung für alles Geschehene trägt. Wenn dieses Ethos unzeitgemäß ist, so doch nur, weil wir den konstanten Formen des Geistes soweit entfallen sind.

Aus derselben Quelle wie dieses Ethos muß das geflossen sein, was ich als Kosmologie des Psychischen auf den Bildern Tscharners so stark empfinde. Die Menschen stehen in einem Raum, der nicht nur ihre Körper umfaßt und selbst ein körperliches Gebilde ist, sondern eine umfassende seelische Atmosphäre wahrnehmbar macht, in der — ja aus der die einzelnen Seelen als konkrete Bestimmtheiten leben. Die Individualität hat nicht ihre Berechtigung verloren, aber sie steht in einer Allheit, die durch Schwermut und Eurhythmie zu charakterisieren wäre. Gebunden an diesen seelischen Kosmos, ist der Einzelne frei gegen den andern und doch bilden alle zusammen ein Ganzes. Tscharner komponiert keine Gruppe, erzwingt nicht eine gestellte geometrische Relation. Die Menschen stehen nebeneinander, aber ein freier Rhythmus, der sicher und eindeutig ist, hält sie zusammen. Freiheit in Zusammenhängen scheint mir das treffendste Merkmal dieser Kunst. Ich kenne kaum eine andere moderne (außer der von de Fiori und Wolff), die so theorielos, so ohne Absicht, so organisch gewachsen ist. Nichts ist erzwungen und vergewaltigt — weder der Gegenstand noch das innere Gesicht, weder der Bildorganismus noch die Einzelheit. Es führt ein hemmungsloser Weg von außen nach innen und von innen wieder nach außen, vom Erlebnis zur Gestalt.

Unter der warmen Empfindung, die von Tscharners Bildern ausströmt, erstaunte es mich auch diesmal, wie es ihm gelingt, die Klippen sowohl des Formalismus wie der Inhaltlichkeit zu meiden. Erinnert man sich vor seiner Malerei an die bedeutsamen und „berühmten" modernen Maler, so gleichen die meisten Bierbankpolitikern, die alles und jedes plakatieren, aber nichts im Wesen erfaßt haben. Sie sind mehr oder weniger geistreiche Journalisten oder Propagandaredner, die auf Kosten der wechselnden Stoffe reich erscheinen, während sie nur bunt und langweilig sind. Tscharners Malerei ruht auf dem Verzicht, das auszusprechen, was ihn nur reizt, auf dem Entschluß, nicht wie eine Maschine zu plappern, sondern lebendig zu formen. Er malt nicht aus Mitteilungsbedürfnis, sondern aus Gestaltungsdrang. Das was er zu sagen hat, ist nichts Titanisches.

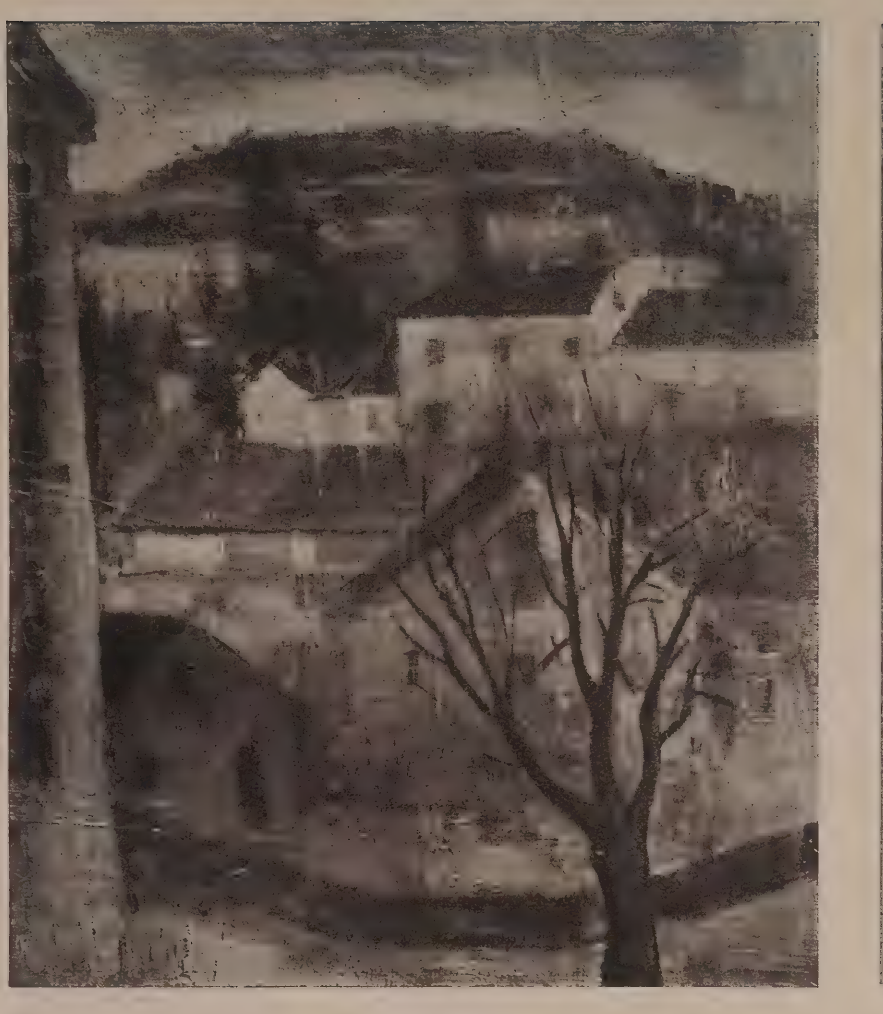
Aber er meidet auch die großen Themata und die gegenständliche Mannigfaltigkeit. Ein Haus im Grünen, ein Kind auf dem Stuhl genügt ihm. Er will zeigen, was das ist — ein Haus, wenn man nicht abmalt, sondern von dem Gegebenen soweit wie möglich fortzukommen sucht. Man muß die Weite des Gestaltungsweges Tscharners begriffen haben, um ihn zu verstehen und zu beurteilen. Tscharner geht ihn als Maler. Es war mir ein starker Eindruck, sein Skizzenheft zu sehen. Es ist gefüllt mit Zeichnungen, die man im Jargon kubistisch nennen würde: von Linien, die in geometrischer Strenge Flächen begrenzen und in räumlicher Schichtung die Struktur des Bildes aufbauen. Es sind klare feste Gefüge voll intellektueller Zucht. Diese Gefüge sind im Bild, aber sie sind unsichtbar gemacht durch eine rein aus der Farbe entwickelte Oberfläche. Tscharner hat die Kraft, zu vergessen. Er kann das konstruktive Gerüst melodisch machen durch Farbe in Licht und Schatten. Alles Graphische (ganz besonders alles Holzschnittmäßige) ist überwunden. Selbstverständlich, daß die Photographien — wie gut sie auch sein mögen — völlig versagen und den malerischen Tatbestand verfälschen.

Also: ein großer Maler? Ich habe keinen Grund zu übertreiben[1]. Ich habe — um den Ein- und Anwürfen gerecht zu werden — mich und die Bilder streng geprüft, ich bin mir aller Grenzen sehr bewußt. Aber ich muß dabei bleiben: wenn die großen Fanfaren und Trompeten abgeblasen sein werden, wenn es sich rächen wird, daß man vergessen hat, Theorien und Absichten mit auf die Leinwand zu schreiben, wenn auch die ungeduldigste Neuerungssucht unter dem Schutt des nur historisch Interessanten begraben sein wird, dann wird Tscharner noch immer als einer der besten Kleinmeister unserer Zeit eine gute und lebendige Figur machen.

[1] Diese Notizen sollen nur hinweisen auf die beiden Abschnitte über Tscharner in meinem Buche „Idee und Gestalt" S. 41 ff. und S. 88 ff.



Unold. Zeichnung.



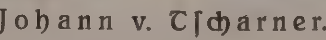
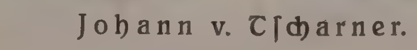
Blick aus meinem Fenster.



Johann v. Tscharner.



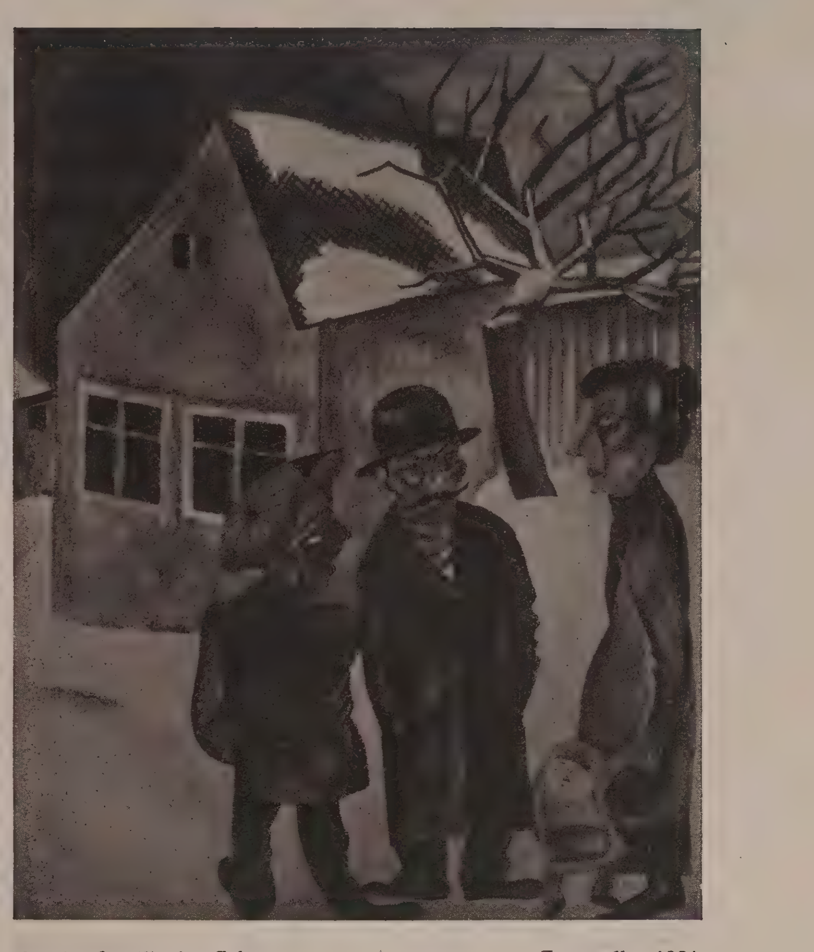
Blumen.

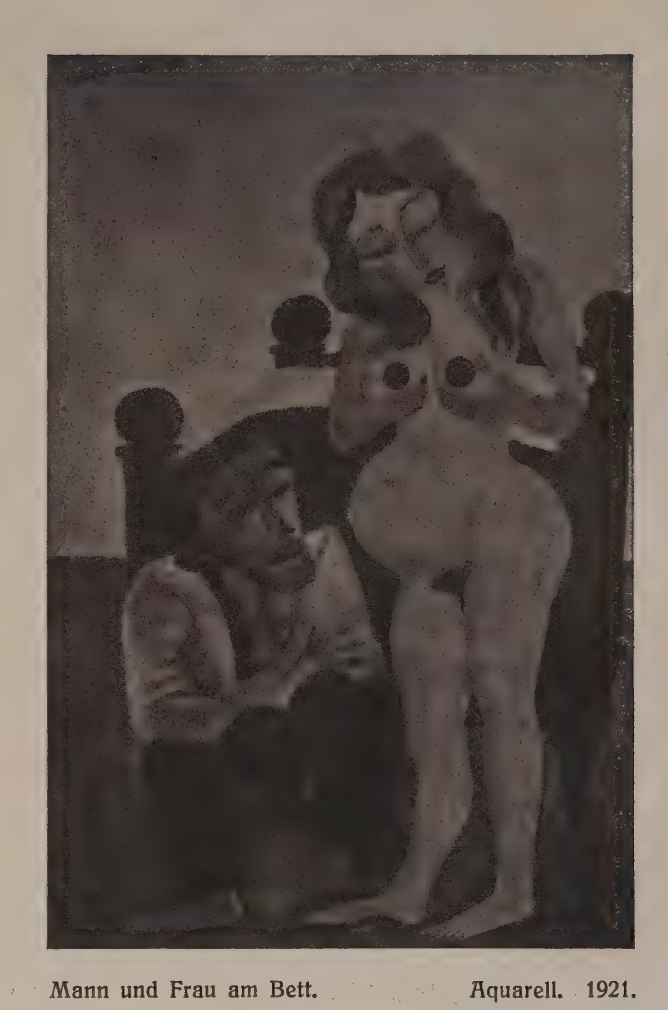
Interieur.

Johann v. Tscharner.

Frauen am Wasser.

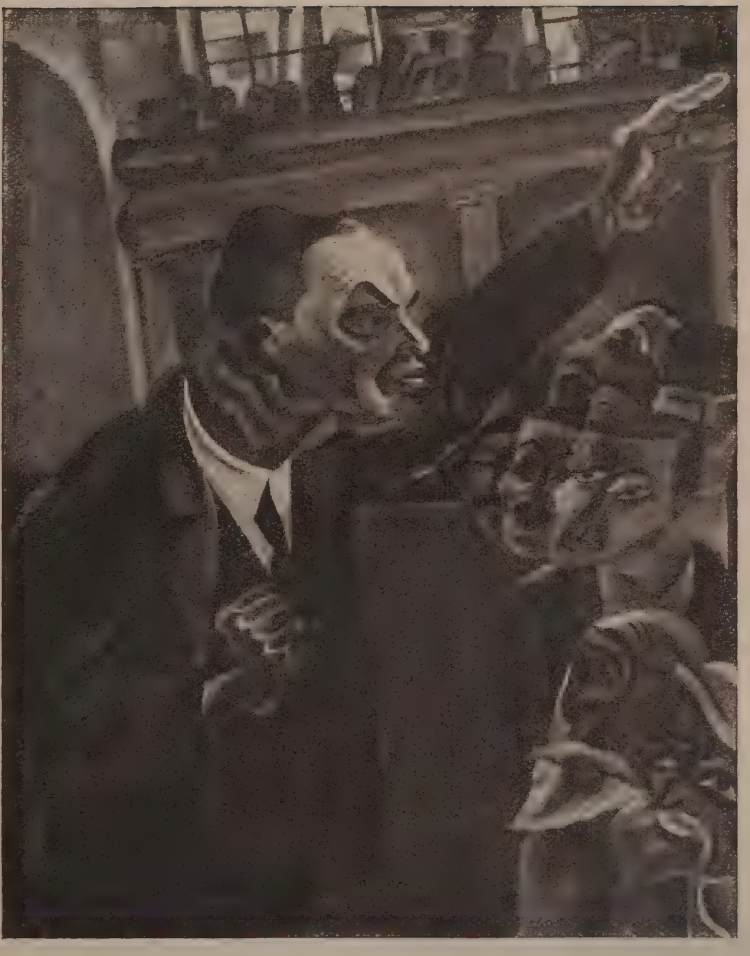


Arbeiterfamilie im Schnee. Aquarell. 1921.
Sammlung Sternheim.



Mann und Frau am Bett. Aquarell. 1921.
Sammlung Sternheim.

Felixmüller.



Otto Rühle ſpricht. Gemälde. 1920.



Menſchen über der Welt. Gemälde. 1920.

Felixmüller.

Felixmüller

Von CARL STERNHEIM | Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln und einer Abbildung im Text

Sieht man die Sintflut Kunstbücher, die über das an sich schon ersoffene Deutschland in diesem Augenblick braust, meint man, die den Untergang überlebenden Deutschen beschäftigen sich nur mit subtilster Kunstgeschichte. Ausländer besonders glauben, das, die Politik und des Vaterlands Wiederaufrichtung schneidende Publikum, sei samt und sonders von Raffke bis Hindenburg dem Studium aller je gelebt habenden Künstler von Giotto bis Chagall und Kokoschka verhaftet; äße, tränke, verdaute über den Gaurisankerlawinen auf sie hereinbrechender Kunstschriften nicht.

Was früher in Deutschland Weinreisende und Grundstücksmakler, Woge, die alles niederprallte, war, sind heut die Kunstschriftsteller, und keine kleine Stadt ist in Deutschland, die sich nicht ihres halben Dutzends Kunsthistoriker rühmte. Verleger aber, die es längst, einen deutschen Dichter für die Nation, die ihn nicht braucht, durchzusetzen aufgaben, liefern Wagenladungen Malerbiographien, Kataloge, Kompendien über Negerskulpturen, Eskimoexpressionismus und die mit nichts zu vergleichenden Kunstwerke der notorisch Irrsinnigen.

In dieser „Branche“ hat wie in allen andern in dem geistverlassensten Land der Welt, Quantität Qualität erwürgt, zwischen einer verantworteten Würdigung des Frans Hals und einem Dutzend gesudelter Beschreibungen des Werks eines von Gottverlassenen, pubertätsgehemmten Narren gibt es keine Distanz mehr.

Der angepaßte Bürger, von der Sucht nach allem Durchschnitt, der mit Geld zu kaufen ist, halluziniert, will Banales, Gangundgäbes, das ihm schmeichelt wie überall auch in der Kunst aufgeputzt und verherrlicht; Dilettantismus, damit er selbst ein Held scheint, soll Trumpf sein.

So konnte van Gogh, das wirklich größte Maleringenium, das die Welt seit Jahrhunderten beglückte, der anerkannte Malergott vieler Rassen und Massen werden, weil eine Armee Kunstkritiker, deutsche voran, an ihm all die Eigenschaften immer wieder gegipfelt bewiesen, die ein so vollkommener Mensch und Künstler niemals haben konnte und natürlich nie gehabt hat.

Seine Bürgerverachtung, maßlosen sozialen Aufstand, Haß gegen alles Hergebrachte, Verbriefte haben sie ihm genommen, ihm seine splendid isolation, seinen Ursprünglichkeitsglauben geraubt, aus seinem Werk, der Darstellung seines Lebens und Begräbnisses spießbürgerlichen Kitsch und das vollkommene Gleichnis eines angepaßten kollektivbewußten Trottels gemacht, das dem Bourgeois der ganzen Welt die Schlagsahne der Wollust über seinen Liebling auf den Lippen schäumen läßt.

So fürchteten sie die unvergleichliche Erscheinung eines Charakters in charakterloser Zeit, daß sie ihn aller schnöden Bürgersehnsucht und Vorschrift assimilierten, bis von ihm in der Menschen Vorstellung wie von allem Außerordentlichen ein halbidiotisches Schemen übrig blieb.

So viel geglückte Lüge ist sicher nicht wieder an einen Helden gewandt. Daneben konnte man mit Cézanne, Mathisse, Picasso einfacher verfahren. War auch in ihnen ein Stück Selbstnatur, suchten auch sie ein Wesentliches, nicht das von Menschen Gewollte an den Dingen darzustellen, wurde von ihnen doch viel Überkommenes von vornherein für schön gefunden und zu noch größerem bürgerlichem Ansehen gebracht.

In Deutschland vollends malte und malt der größte Revolutionär nur das deutsche Ressentiment, Verzicht auf den Himmel auf Erden; vertrösten Dichter, Musiker, Maler, Philosophen auf des Jenseits spätere Freuden, stimmen romantisch das Weserlied, steigt die Begeisterung, den Gralsgesang an.

Aber da steht seit kurzem dort einer auf der Bildfläche, von dem es mich zu deuchten anfängt, er könnte ein charakteristisches Werk, wahrscheinlich wie van Gogh ein ent-

ſtelites Leben in den Büchern ſeiner Kritiker über ihn haben: Felixmüller. Voilà ein Müller, den offenbar ſein Familienname zwingt, ſich aus öder Gleichmacherei die eigene Schau, ein Urteil, kein Vorurteil zu ſuchen. Sachſe von Geburt, Sohn eines Fabrikarbeiters, iſt er wahrſcheinlich auch darum geſonnen, ſich aus Ererbtem ins Eigene zu retten. Kurz und gut eine Angelegenheit, die der bürgerlichen Ranküne und Verleumdung wert erſcheint.

Mir aber, ihm darum zu Hilfe zu ſpringen, ehe er aus Abſcheu gegen die Mitwelt wie Vincent ins Irrenhaus oder irgendeine vor dem Nonſens der Zeitgenoſſen iſolierende Einſamkeit verſchwindet.

Dieſer Müller, um die dreißig herum alt und in Klotzſche bei Dresden wohnend, lüpfte, wie van Gogh die äſthetiſche Maske von aller Landſchaft riß und eine Natur aufwies, die von Baum, Blume, Waſſer, Himmel, Mond und Erde aus der bürgerlichen Vorſtellung verſchwunden war, von des Zeitgenoſſen Antlitz die Larve, und auf ſeinen Bildern kam zum erſtenmal zum Vorſchein: Der vom Bourgeois bisher totgeſchwiegene Proletarier!

Für die Kunſtkritiker war das nicht Veranlaſſung, zu ſagen, was klipp und klar war: Da iſt ja wahrhaftig der Pöbel malfähig geworden! Doch Felixmüller genau ſo als Kommuniſten geſchäftlich zu verrufen, wie ſie van Gogh, was damals reichte, keinen großen Maler doch verwerflichen Sozialiſten nannten, was den Verkauf ſeiner Bilder auf lange hin unmöglich machte.

Felixmüller alſo malte keine glänzend geölten nichtstuenden nackten Bürgermädchen, die es mit Fettanſatz an Bauch und Buſen zu Allegorien und Apotheoſen gebracht hatten, aber ſo ſchludrige Weiber aus dem Volk beim Werken, mit unwahrſcheinlich aus den Kleidern ragenden Schlüſſelbeinen, ausgehobenen Hüftknochen, verlatſchten Becken und Beinen, wächſernen Naſen in bläulichen Geſichtern. Auch keine blühenden Kommerzienrats, geblähte Generalsviſagen, doch mehr auf die Backenknochen eingefallene Arbeitergeſichter mit ſehnſüchtig überwachten, oft zielbewußten Blicken. Auch Kinder brachte er ins Bild, die wie zu früh aus dem Mutterleib gefallen und nachher zu füttern vergeſſen ausſahen, die ſich keck und vielverſprechend ſpreizten.

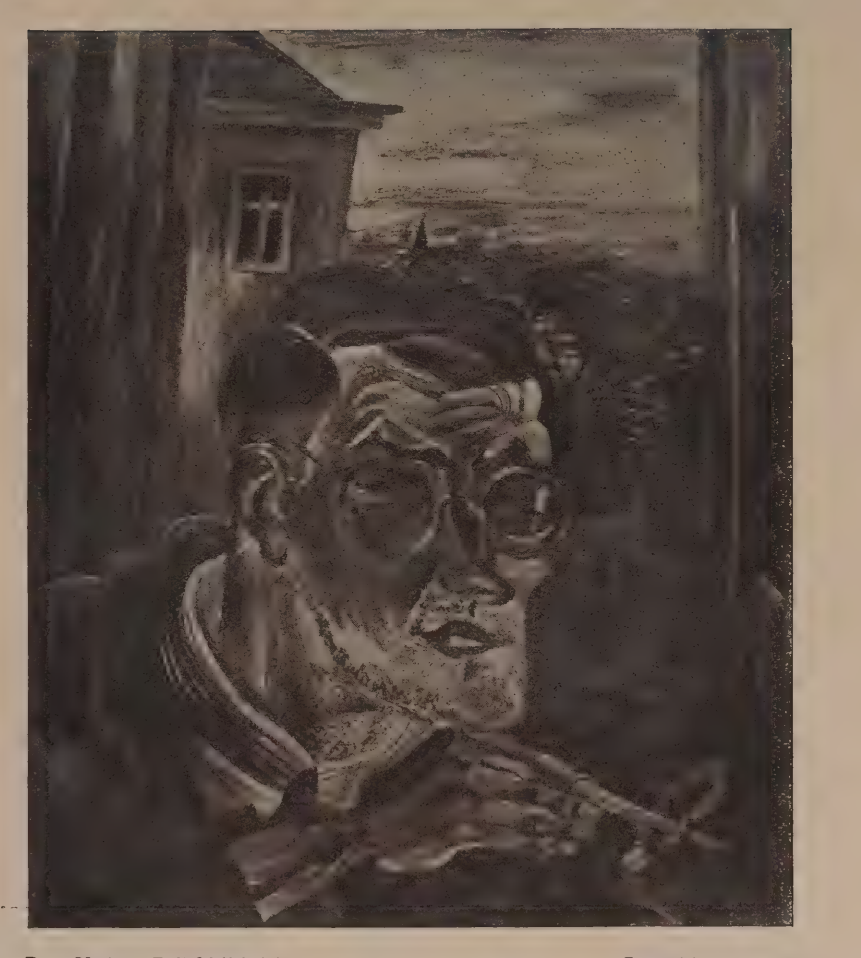
Doch brachte er das alles neuer maleriſcher Möglichkeiten, keiner ſozialen moraliſchen Anklage wegen. Hatte ſich einfach in dieſe wahrhaft zeitgenöſſiſchen Farben und Formen verguckt, und ich, der ſelbſt erſt ein wenig vor ſolcher blutarmen Fahle in menſchlicher und Außennatur erbleichte, begriff ſie bald, weil ſie geſtanden und nicht erlogen war.

Felixmüller ſteht ziemlich allein auf dem Standpunkt: Im Leiblichen und Geiſtigen überfreſſene Menſchheit, die einmal da war, erſcheint nicht mehr. Wohl aber allenthalben mit der Gewalt ihrer notwendigen Wirklichkeit eine neue Welt, die, von der Schöpfung verantwortet, ich als ihr ehrlicher Zeuge darzuſtellen habe.

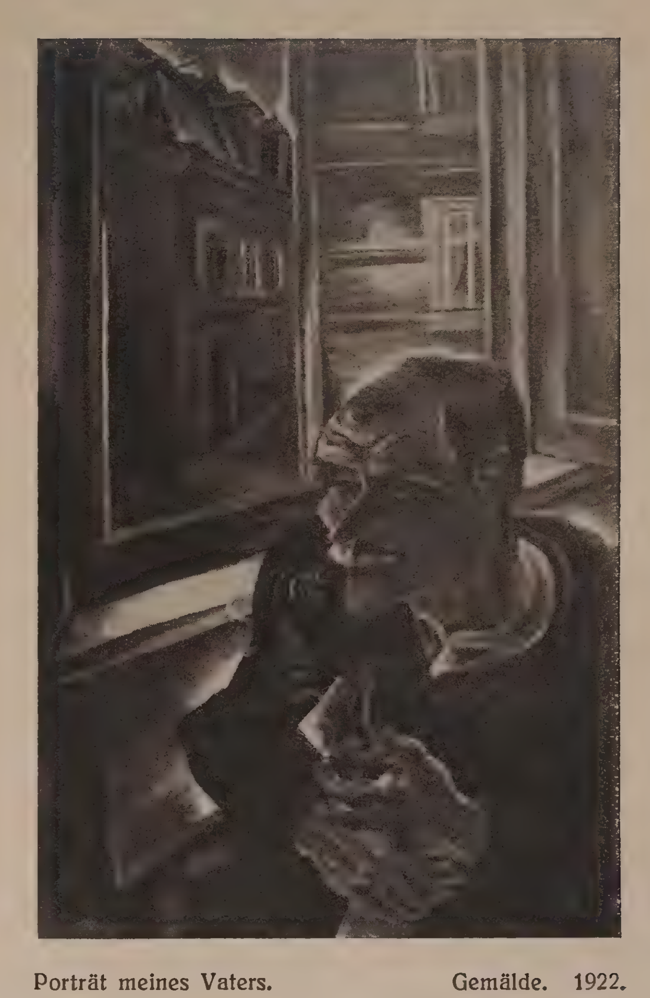
Und über die erſte Erkenntnis hinaus verliebte ſich der Maler in die von ihm zu Recht behauptete Welt, ſchmückte ſie mit eigenen, nicht erdachten Schönheiten. Wie wir die Struktur van Goghſcher Obſtbäume, Zypreſſen auch vor der Natur über hergebrachte Einbildung von ihnen nicht mehr vergeſſen, wurde uns die Art, wie ein Schwerarbeiter in ausgemergelten Gelenken ſchlurft, nicht ſchwebt, ſeine ſchwere Fauſt fällt, das Arbeiterweib und Mädchen öfter Sorge und Schmerz in Wind und Wetter, ſeltener Wolluſt und die nicht auf Purpurteppichen unter Früchten in Goldgefäßen empfindet, durch Felixmüller als das Natürliche ſelbſtverſtändlich und zu einem Begriff der Zeit.

Er darf ſich deſſen rühmen, was ſeit jeher nur die wenigen wirklichen Künſtler ſchmückte: Aufzeichner des in ſeiner Zeit aus urſprünglicher Schöpfung ohne der Menſchen Beſſerwollen und Beſſerwiſſen Vorhandenen, Bürge für das Geſehene und Erlebte, an ſich Rechtſchaffene und Vollkommene zu ſein, für das er mit ſeiner feſten Handſchrift vor Gegenwart und Zukunft die ganze Verantwortung übernimmt.

Sowohl der Lithograph wie der ſpätere Maler war zu keinem bürgerlichen Kom-

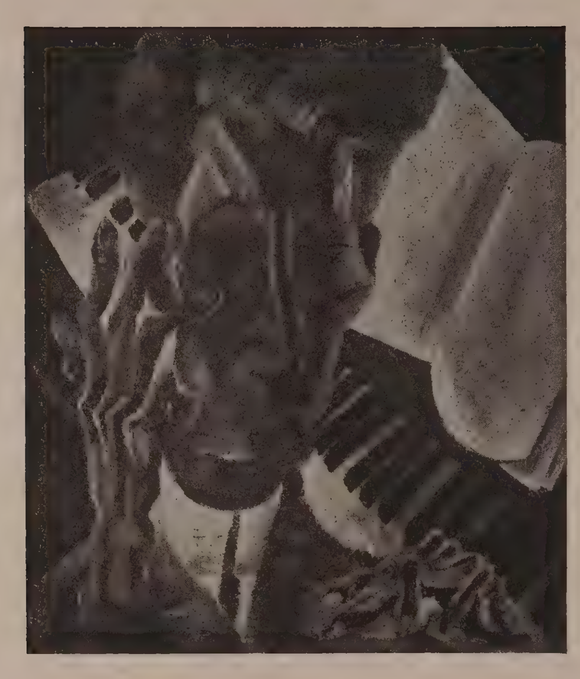


Der Maler (Selbſtbildnis). Gemälde. 1923.

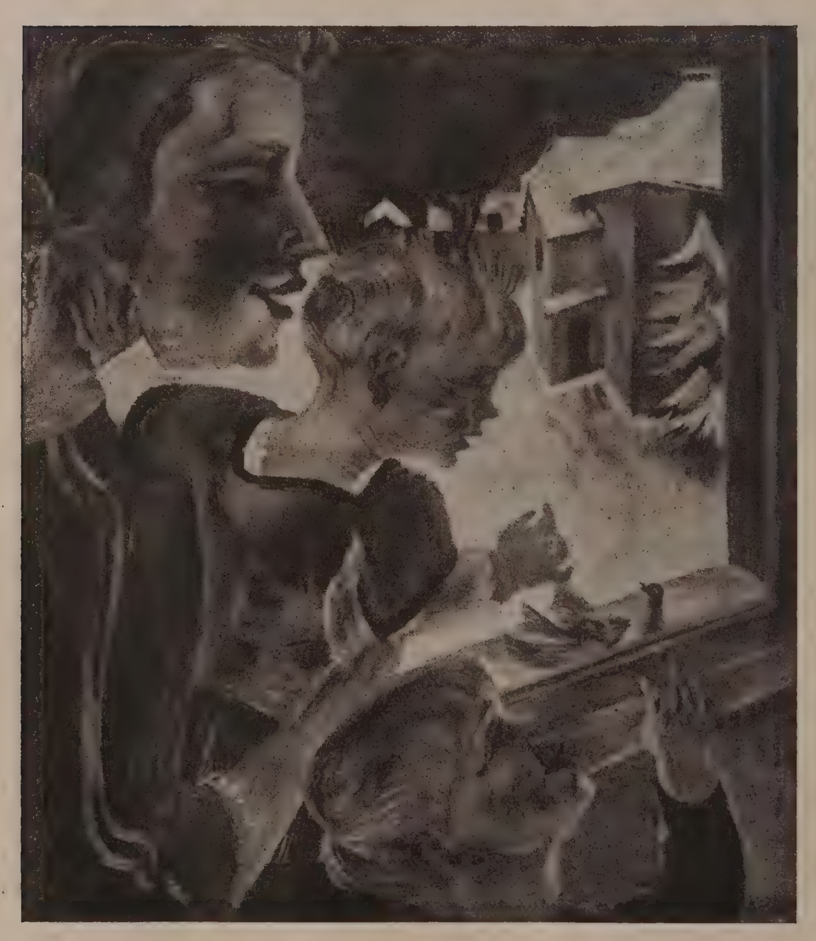


Porträt meines Vaters. Gemälde. 1922.

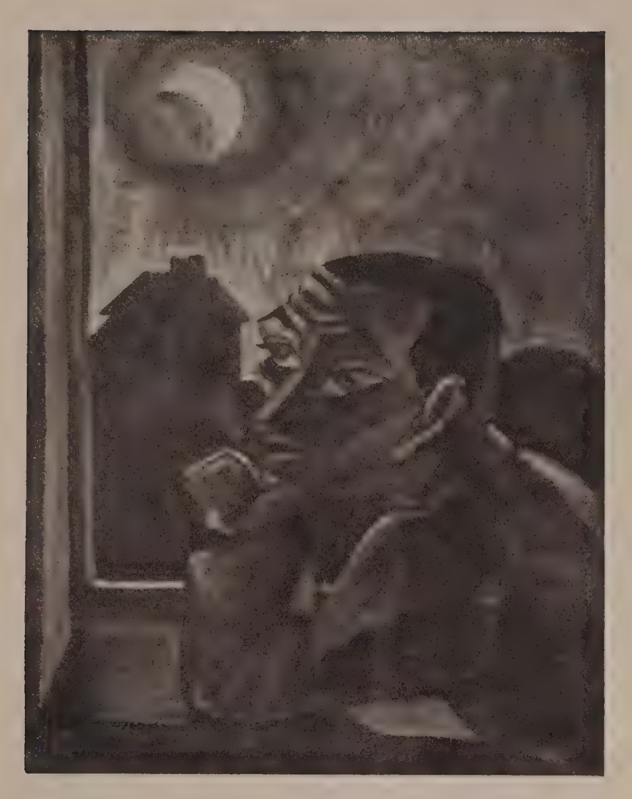
Felixmüller.



Felixmüller. Der Komponist Bosseljon. Gemälde. 1923.



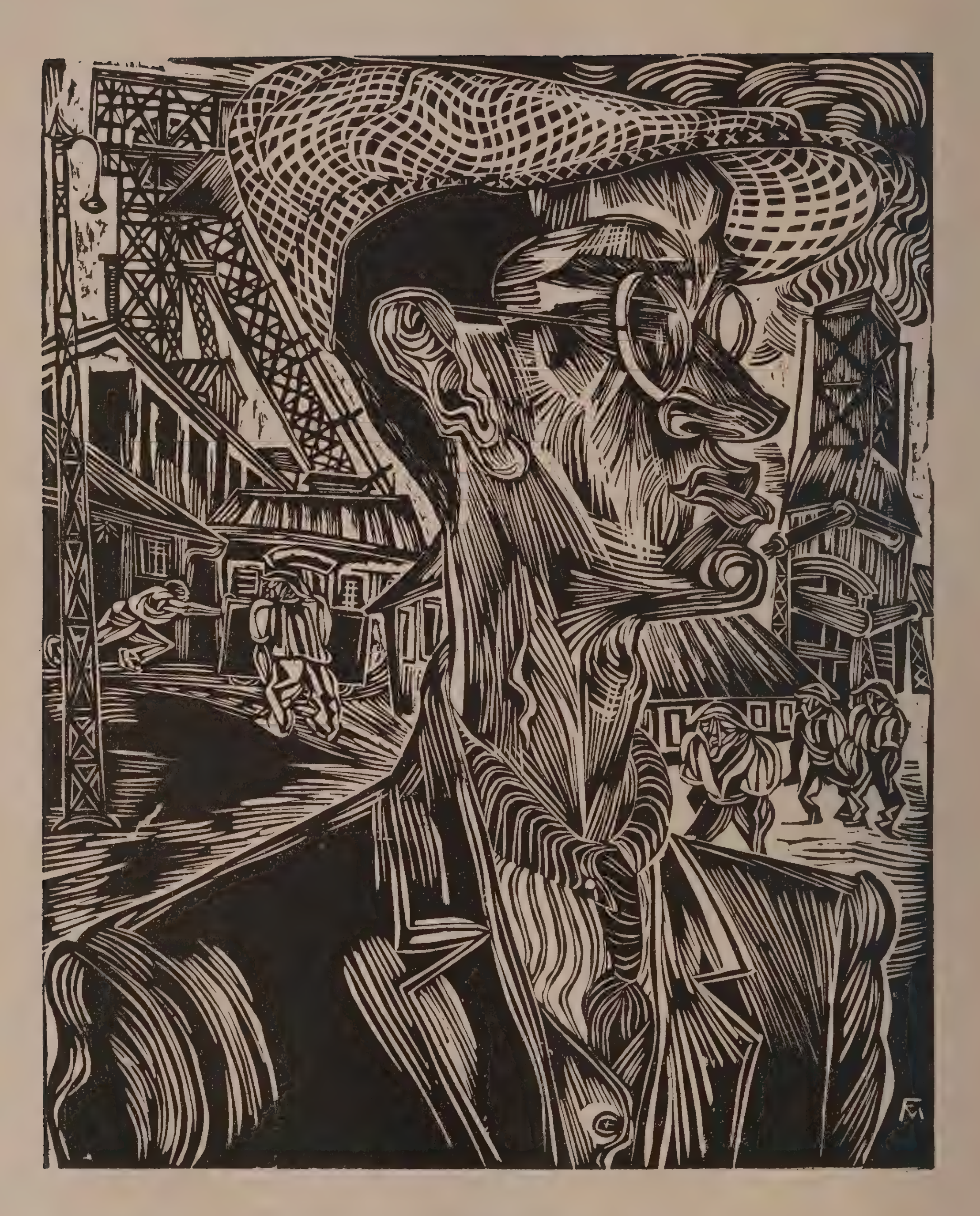
Felixmüller. Meine Frau und unsre Söhne. Gemälde. 1922/23.



Felixmüller. Mann in Mondnacht. Aquarell. 1922.
Sammlung Sternheim.



Felixmüller. Stadtmensch. Gemälde. 1922/23.



Felixmüller.
Der Bergingenieur. Holzschnitt.

promiß zu haben. Unter Wilhelm II. sogar gab es bei Felixmüller schon Ansätze zu neuem Dasein, das ganz andere Merkmale als das des bürgerlichen Heldenlebens im Parademarsch zu politisch faulen Abenteuern und kapitalistischen Exzessen hatte. Das nicht mit ethischem, äthetischem Pathos sogenannter und wirklicher Kulturen doch mit der nagelneuen ökonomischen Schönheit prunkte, die der herankommenden Zeit oberstes Gesetz ist.

Umwege, die der übliche Normalheros gegangen war, ein herrliches Ding an sich zu einer dem Neueuropäer gemäßen hübschen Scheußlichkeit zu machen, ging Felixmüller nicht.

Er sagte und sagt immer lauter in seinen letzten prangenden Porträts und Landschaften: Ich habe keine ideologische Moral, keine Kritik der Schöpfung und des Schöpfers. Dies ist, was ich sah, was heut überall zu sehen ist: arbeitende Menschen und das, mit was sie umgehen.

Das finde ich prachtvoll, durchaus himmlisch, und schreibe es mit Farben auf. Wem's um die Wahrhaftigkeit geht, der sehe es an und begreife!



Felixmüller.
Selbst mit Frau. Holzschnitt. 1915.

Alexander Archipenko

Von ERICH WIESE | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Der Unwert äſthetiſcher Betrachtungen über das Werk eines mitlebenden Künſtlers — werden ſie nicht von vornherein als ſubjektiv bekannt — muß jedem Ehrlichen fühlbar werden, der es unternimmt, ein ſolches Werk den Mitmenſchen durch Worte näher zu rücken. Wir kennen die Wandelbarkeit ſelbſt unſrer geläufigſten äſthetiſchen Begriffe, wie „ſchön“ und „häßlich“. Vor Erſcheinungen von ſolch univerſalem Ausmaß künſtleriſchen Geſtaltens wie Archipenko werden ſie alle zu Schemen. Und es bleibt uns nur das perſönliche Bekenntnis des Für oder Wider; allenfalls die Möglichkeit einer — meiſt wenig fruchtbaren — Vergleichſetzung zu hiſtoriſch Feſtliegendem; eheſtens noch die bloße Aufzeigung von Tatſachen. Denn das Idealſte an Aufſchlüſſen über Werden und Wirken im Werk des Künſtlers, ſein eignes Bekennen und Erkennen, ſteht uns in den ſeltenſten Fällen in ungetrübter Klarheit und Wahrheit zur Verfügung.

Zu den Weſensmerkmalen Archipenkos gehört jene Folgerichtigkeit im Denken und Tun, die befähigt, auch über ſich ſelbſt klar und wahr das Wort zu ergreifen. Hören wir ihn:

„Geboren in Kiew (Ukraine) 30. Mai 1887. 1902 Eintritt in die Kunſtſchule in Kiew, zum Studium der Malerei — ein Jahr ſpäter Übergang zum Studium der Plaſtik. Zwei Jahre vorher ſchon Zeichenunterricht in einer Privatſchule.

1905 wurde ich aus der Kunſtſchule ausgewieſen, da ich zuſammen mit meinen Kollegen gegen den akademiſchen Geiſt dieſer Schule revoltierte. Von Kiew nach Moskau, wo ich für mich arbeitete. 1908 nach Paris in die École des beaux Arts. Blieb aber nur 14 Tage, da auch dort dieſelbe Art zu unterrichten herrſchte wie in Kiew. Arbeitete alſo wieder für mich allein, da ich unter den lebenden Künſtlern in Paris keinen fand, der mir etwas geben konnte. Ich haßte Rodin, der damals à la mode war. Seine Skulptur erinnerte mich an gekautes Brot, das man auf einen Sockel ſpuckt, oder an die verkrümmten Kadaver von Pompei.

Meine wahre Schule war der Louvre, den ich während einiger Jahre jeden Tag beſuchte. Dort ſtudierte ich hauptſächlich die archaiſche Kunſt und alle die großen toten Stile. Anfangs arbeitete ich ganz unterm Einfluß dieſer Stile und hatte Mühe, mich davon zu befreien. Aber ich erreichte es und fand meinen perſönlichen Stil.

Während des Krieges in Nizza. Nach dem Kriege Reiſen mit meinen Ausſtellungen nach der Schweiz, Italien, Deutſchland und der Tſchechoſlovakei.

Hier einige Gedanken über Kunſt[1]:

In der Bildhauerkunſt gab es niemals eine ſo arme Zeit wie die heutige. Ich kenne keinen einzigen zeitgenöſſiſchen Bildhauer, der neue Vorſtellungen in die Plaſtik hineintrüge. Es gibt Leute, die glauben, man könne den Kubismus als ein neues Stilelement in der Plaſtik anſehen. Was dem Kubiſten in der Malerei logiſche Erweiterung bedeutete, war im Prinzip der Plaſtik entnommen (dritte Dimenſion), aber nicht als optiſche Empfindung, ſondern als reines Denkergebnis. Die geometriſierende Formgebung des Kubiſten iſt das Ergebnis einer gedanklichen Interpretation der dritten Dimenſion in der Plaſtik. In der Rundplaſtik aber braucht man die dritte Dimenſion nicht vorzutäuſchen (durch einen Denkprozeß zu gewinnen = „spiritualiser“), ſie iſt natürlicherweiſe da. Und eben darum betrachte ich die ganze kubiſtiſche Plaſtik als einen großen Irrtum. Die geſamten Arbeiten ruſſiſcher Konſtruktiviſten, von denen man jetzt ſpricht, erſcheinen mir als geſchmackloſe Zuſammenſtellungen. Das iſt die leichteſte und unverantwortlichſte Art, Kunſt zu machen, denn alle Abſtraktionen können weder nachgeprüft noch

[1] Vom Verfaſſer aus dem Franzöſiſchen übertragen.



Fragment. Bronze. 1909.



Zwei Frauen. Gips.  1912.

Alexander Archipenko.

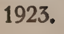
Frau vor dem Spiegel. Skulpto-Malerei. 1916.



Weibliche Figur. Skulpto-Malerei. 1923.

Porträt Frau Archipenko. Skulpto-Malerei. 1923.



Ölgemälde.  1923.

Alexander Archipenko.





Statuette. 1923.



Torse plat. 1916.

Alexander Archipenko.

bewiesen werden. Es ist lediglich eine Frage des Geschmackes, wie man drei oder vier Leisten nach Farbe oder Material in Beziehung zueinander bringen kann.

Als ich im Jahre 1912 zum ersten Male verschiedene Materialien in der Plastik anwandte, geschah dies, weil gewisse plastische Formen, die in meiner Vorstellung nach Verwirklichung drängten, mit den bisher in der Plastik benutzten Stoffen nicht verwirklicht werden konnten. Und sehr natürlicherweise war ich genötigt, für diese neuen Stoffe die neue Technik zu finden. Unter Berufung auf meine Erfahrung kann ich sagen, daß der neue Formenstil es ist, der andersartige Werkstoffe fordert, nicht aber umgekehrt die neuen Stoffe den neuen Stil schaffen. Ihre Handhabung ist das Ergebnis, nicht das Ziel.

Die moderne Kunst ist nicht nur Zusammenstellung einiger angestrichener Leisten, sie ist eine in Stil umgesetzte Leistung von Kräften des Geistes und der Vorstellung. Welche Materialien verwandt werden, ist an sich gleichgültig; Voraussetzung ist, daß das Material dem Stil völlig entspricht.

Sehr oft habe ich beim Betrachten barocker und auch gotischer bemalter Skulpturen bedauert, nicht das reine Material zu sehen, aus dem sie gebildet sind. Die Urheber dieser Werke kolorierten die Formen. Wenn ich dagegen gewisse bemalte ägyptische Basreliefs ansehe, bemerke ich, daß bei ihnen durch die Farbe die Form gestaltet wurde, d. h. die Ägypter bedienten sich zur Verwirklichung der erstrebten Form sowohl der Plastik als der Malerei.

Meine Skulpto-Malerei ist im Prinzip nichts Neues, ich habe sie bei den Ägyptern gelernt. Nur die Neuartigkeit der Formvorstellungen gehört mir. Und einfach durch die Beobachtung alles dessen, was mich umgibt, bin ich zur Skulpto-Malerei gekommen. Und ich sehe, daß es keinen einzigen Gegenstand im Universum gibt, der nicht eine Vereinigung von Form und Farbe darstellte. Die Skulpto-Malerei ist für mich die größte Wahrheit in der plastischen Kunst."

* * *

Dem ist zur Erkenntnis des Künstlers in jeder Richtung wenig hinzuzufügen. Nicht ohne Belang ist es zu wissen, daß sein Vater Universitätslehrer für Mechanik ist, und der Sohn es noch heut nicht verschmäht, in technischen Dingen seinen Rat einzuholen. Vielleicht ist auch die hohe pädagogische und organisatorische Fähigkeit Archipenkos ein Erbteil vom Vater her.

Den leichtesten Zugang zum Werk dieses Künstlers findet man durch seine Zeichnungen, denen im graphischen Teil dieses Buches ein besonderes Kapitel gewidmet ist. Wie er über diese hinaus in ihrem „natürlichen Element", der Plastik selbst, die dritte Dimension zu meistern weiß und sich damit als Bildhauer allerersten Ranges ausweist, lehrt die Versenkung in die allseitige Betrachtung eines Werkes wie des sog. „torse plat": jegliche, selbst die leiseste Drehung offenbart eine neue und völlige Harmonie.

„Die Kunst ist für alle geschaffen, doch sind nicht alle für die Kunst geschaffen." (Archipenko.)

Louis Lozowick

Von BRUNO W. REIMANN | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Als im Urbeginn der Menſchheit der erſte Gedanke des Bauens erwachte, war damit der tiefe Urgrund der Kunſt in der Welt entſtanden. Erſtes Getaſt, zaghafte Formung wurde das Idol des hohen ſchöpferiſchen Vermögens, im Krug, in den Pfählen des Lebensgebrauchs, raſch und gewaltig anwachſend zum Tempel, zum Gottesbild. Somit hebt ſich die Norm der Kunſt vom gemeinen Sinn als dem „Können", pſychiſche Wahrnehmungen in phyſiſche Geſtaltung zu überſetzen, ſtetig und ſieghaft zur höheren Bedeutung der intuitiven Schöpfung.

Im Ablauf der Jahrtauſende ſtrebte künſtleriſche Geſtaltung zur höchſten Gipfelung, gigantiſche Weltſtädte dokumentieren letzte Potenzen der modernen Kultur. Kunſt tritt aus eigenbrödleriſchem Kaſtengeiſt ihrer letzten Entwicklung heraus in eine unendliche Welt, vom ſchöpferiſchen Geiſt der Menſchen aufgebaut; in ihr herrſchen Ingenioſität, Technik und Tektonik ohne Schranken kleinlicher Reſſorts.

Es bedarf der völligen Emanzipation von aller ſentimentalen Romantik, um die aufſteigende Lebenskraft dieſer neuen Kunſtauffaſſung, die reſtloſe Fortentwicklung über die bisher erzielten Ergebniſſe hinaus anzuerkennen. Amerika gewann mit welterſchütternden Leiſtungen auf dieſer Bahn den Vorrang, ſeine Erfinder, Architekten, Ingenieure bilden eine impoſante Phalanx des Fortſchritts, neue Künſtler treten an ihre Seite, um das gemeinſame Ziel zu erkämpfen, deſſen Erreichung Umſturz einer durch älteſte Tradition eingeengten Weltanſchauung bedeutet.

Louis Lozowick, der junge Amerikaner, ſteht ſeiner ganzen Obſervanz nach in dieſer neuen Front. Die Nerven des Zukunftslandes, hochgeſpannte Energie der Rieſenbauten, impoſante Dynamik, Hochfrequenz des grenzenloſen Verkehrs beſtimmen den Rhythmus ſeiner Werke.

Da iſt New York; — ein Koloß viſionär geſtaffelter Wolkenkratzer ragt auf. Nach kubiſchen Geſetzen gliedert ſich das ungemein differenzierte, mit ſymboliſcher Ausdruckskraft geſtaltete Werk. Kurven ſchießen ſinnverwirrend empor, ſtählern ſpannt der Bogen von Brooklyn Bridge die Kompoſition zuſammen. Trotz aller wilden Bewegtheit iſt das Bildganze ſtreng ſtatuariſch, in vollem künſtleriſchen Gleichgewicht, ein Monument von eherner Geſchloſſenheit. Naturaliſtiſche Momente ſind mit abſolut klarer Prägnanz vollends in die freie Bildkonſtruktion überſetzt, auf Faktoren von elementarer Wirkung gebracht. Die ganze Anlage eines ſolchen Werkes iſt im Grunde durchaus abſtrakt. Der Aufbau iſt nach keiner Dimenſion von Feſſeln an Gegenſtändlichkeit beengt und dennoch nach jeder Richtung hin durchaus eindeutig, ohne Kompromiß. Frei und rein klingen alle Motive ſymphoniſch zuſammen.

Es iſt auf den erſten Blick erſichtlich, daß es Louis Lozowick nicht darum zu tun iſt, lediglich eine perſönlich-künſtleriſche Abbildung der architektoniſchen und techniſchen Struktur ſeines Landes zu geben. Seine Werke ſind von weſentlicherer Bedeutung. Zum Elementaren, zum Urgrund der künſtleriſchen Geſtaltung durchzudringen iſt des Künſtlers Wille. Nicht um die naturaliſtiſche Anſicht, nicht um das „Temperament" handelt es ſich bei ihm. In der neuen Kunſt, zu der ſich Lozowick ſeinem ganzen Schaffen nach bekennt, iſt Kunſtwille gleichbedeutend mit Charakterinhalt, Monumentalität. Lozowick hat wie wohl kein zweiter neben ihm mit innerſter Einfühlung den Geiſt modernſter Tektonik rein künſtleriſch zu geſtalten vermocht.

Die Entwicklung des Künſtlers zu ſeinem heutigen Schaffen hat ſich nicht leicht und reibungslos vollzogen. Ein Maler, der herkömmlichen Eklektizismus und abendländiſche Tradition negiert, ſteht mit den geiſtigen Neuſchöpfern auch im Land der unbegrenzten Möglichkeiten auf äußerſt niedrigem Kursniveau. Für ihn gilt es, in werktätiger Arbeit die Mittel zum Studium ſchwer und rein handwerklich zu verdienen.



New York. Louis Lozowick. Raumgestaltung.





Cleveland.



Louis Lozowick.

Chicago.

Der Sommer bringt für den Maler mancherlei Notwendigkeiten: Arbeit auf den Farmen, in Berufen der nüchternſten Werktagsfron. So werden reale Grundlagen der Kunſt geſchaffen, Lozowick kann ſeinen Studien an Univerſitäten und Kunſtakademien nachgehen. Dort iſt er beſonders ſorgfältig darauf bedacht, Handwerk und Technik ſeinen Geſtaltungsabſichten nutzbar zu machen. Er ſtudiert mit tiefer Neigung die neuen Probleme in der modernen Kunſt Rußlands, Italiens und Frankreichs und durchlebt mit lebhafteſter Anteilnahme die Dynamik der ungeheuren Städte ſeines Landes, erkennt ihr typiſches Fluidum, ihren beiſpielloſen Rhythmus.

Erſte Gemälde des Malers ſetzen ſich mit Problemen des Futurismus auseinander. Der überwältigende Eindruck moderner Lebensimpulſe hat dieſe Kunſtrichtung geſchaffen, die Diskrepanz, die zwiſchen impreſſioniſtiſcher Schilderung und ſtiliſtiſcher Konſtruktion beſtand, löſt ſich in Experimente neuer Formſchöpfung auf, die jedoch nach einer verhältnismäßig kurzen Periode zu einer inneren Abklärung und einer neuen Ordnung führten. Bei Lozowick kommt bald der Wille zum Abſoluten und zur Stabilität zum endgültigen Durchbruch, die Erfaſſung des Weſentlichen, das Vordringen zum geiſtigen Grunde weiſt ſein Werk zur Monumentalität ſtrengſter Zuſammenfaſſung, überzeugender Maſſengliederung, elementarſter Konzentration. Sein Werk „Cleveland" iſt eine Standardleiſtung auf dieſem Entwicklungswege. Die abſolute Statik, die bis zur letzten Möglichkeit ausbalancierte Kompoſition, die ruhige und großzügige Abſtraktion der Formen ſind hier im Geiſte des Logos zur letzten Reife gediehen.

Es entſpricht dem inneren Charakter ſeiner Arbeit, wenn Lozowick die eigentlich maleriſchen Probleme in ſeinen Gemälden der feſtumriſſenen Form unterordnet. Die Werke bedürfen der Farbe dennoch, und zwar einer ganz beſonderen Farbe, die die ausgeſprochene Eigenart der Geſtaltungsabſicht reſtlos herauszukriſtalliſieren beſtrebt iſt. Der Großzügigkeit der Formen, der lapidaren Konſtruktion des Aufbaus folgend, ſind die Farben klar, prononziert einfach. In Kompoſitionen wie „New York" und „Chicago" tritt das Kolorit lauter hervor, in einfachen Grundtönen, ohne äſthetiſierende Komplikationen, bringt es das Weſen dieſer Gemälde zu eindringlichſter Wirkung. In „Pittsburgh" bleibt die Farbe verhalten, ſchwer, faſt grau in grau, nur von wenigen ziegelroten Tönen belebt, eine Charakteriſtik der Atmoſphäre ſchaffender Fabriken; „Cleveland" klingt ſtählern, feſtfundiert, mit Steigerungen metallener Töne, ein Dokument höchſter Sachlichkeit.

In allen dieſen Werken zeigt ſich des Künſtlers eigene, individuelle Geſtaltungsgabe, die ſich weit über chaotiſche Triebe radikalen Experimentierens hinaus zu weſentlichen Ergebniſſen von internationaler Qualität durchgerungen hat. Die mannigfachen Anregungen, die wir von der Kunſt Lozowicks empfangen, gliedern ſich trotz mancher Zuſammenhänge nicht ohne weiteres in die modernen Bewegungen der europäiſchen Malerei ein. Die Arbeit des jungen Amerikaners geſtaltet das ſtählerne Fluidum ſeines Landes mit außerordentlicher Selbſtverſtändlichkeit und vorbildlicher Präziſion, ohne von lyriſchen Reſſentiments oder von konſtruktiviſtiſch-maſchineller Manie nach irgendeiner Richtung hin befangen zu werden. Lapidar, ſachlich vermittelt er uns den Rhythmus und die Statik einer gewaltigen Welt, Symbole des Gipfelpunktes einer großartigen Ziviliſation und gleichzeitig Kennzeichen des Ausgangspunktes einer neuen Epoche für deren Zukunft wir unſer eigenes Lebenswerk einzuſetzen haben.

III.


FM



Junge Kunst in Erfurt

Von WALTER PASSARGE | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln[1]

Es ist noch nicht allzulange her, daß in Erfurt moderne Kunst gesammelt wird. Die Stadt, bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts kleiner Provinzort und über die mittelalterlichen Ausmaße kaum hinausgehend, mußte sich erst wirtschaftlich emporarbeiten, ehe sie daran denken konnte, sich mit der Kultur eines neuen Zeitalters auseinanderzusetzen. Binnen eines halben Jahrhunderts machte sie die Entwicklung zur Großstadt durch, vermehrte sich ihre Einwohnerzahl um das Fünffache. Man begann, sich seiner kulturellen Verpflichtungen zu erinnern und gründete ein Museum, dessen Geschichte in einer kleinen Broschüre Alfred Overmanns nützlich und teilweise auch ergötzlich nachzulesen ist. Den Kern der Gemäldesammlung bildeten die Gemälde des Erfurters Friedrich von Nerly; das modernste Bild, das der Katalog von 1909 verzeichnet, war ein Pastell von Sascha Schneider „Erkennen". Dann kam — 1912 — Redslob und mit ihm ein sehr frischer Wind in das Erfurter Kunstleben. Es galt zunächst, das Publikum mit dem Impressionismus vertraut zu machen. Werke von Corinth, Slevogt, Trübner, Kalckreuth, Rohlfs (Weimarer Zeit) wurden erworben. Neuerdings traten dazu noch einige farbensprühende Arbeiten des Neoimpressionisten Curt Herrmann. Allmählich ging man zur eigentlichen Moderne über, zunächst in der Richtung auf München: Erbslöh, Kanoldt. Ferner: Ludwig von Hofmann. Langsam setzte nun der immer energischer werdende Protest breiter Publikumskreise ein, insbesondere natürlich der „kunstliebenden", ein Protest, der sich zumeist in wenig sachlichen Bahnen bewegen sollte.

Dann kam das große Ereignis: die Berührung mit der eigentlichen deutschen Kunst der Gegenwart, verkörpert zunächst in der Erscheinung E. L. Kirchners. Seine monumentalen Holzschnitte aus dem Engadin wurden der Grundstock der graphischen Sammlung des Museums, die in ihrer Reichhaltigkeit einen ausgezeichneten Überblick speziell über die Holzschneidekunst der Gegenwart gibt. Damit war der Anschluß an den Brücke-Kreis gewonnen. Zugleich begann man in privaten Kreisen zu sammeln, zuerst in kleinem, dann in immer größerem Umfange. Heute verfügt Erfurt in seinen öffentlichen und privaten Sammlungen über eine große Anzahl von Meisterwerken des deutschen Expressionismus. Was von dem jetzigen Reichskunstwart in Erfurt begonnen wurde: der Kampf für die deutsche Kunst der Gegenwart, wird von der derzeitigen Museumsleitung erfolgreich fortgeführt.

Am reichhaltigsten sind die Künstler des ehemaligen Kreises der Dresdener „Brücke" vertreten. Von Pechstein, dem sehr ungleichen Künstler, hängt im Museum ein Stillleben „Die blaue Blume" vom Jahre 1917 (Abb.). Es gehört in der eigentümlich stumpfen Leuchtkraft der verschwenderisch über die Leinwand gestreuten Farben zu seinen besten Arbeiten. Else Lasker-Schüler sagt mir einmal davor: „das könnte ein Indianer gemalt haben" und traf damit sehr gut das Exotisch-Bunte des Bildes. Dann gibt es von Pechstein — privat — den großen Gobelin mit der Traubenlese, der seine dekorative Begabung im besten Lichte zeigt und auch technisch meisterhaft gearbeitet ist, ein kleineres, farbenglühendes Triptychon aus seiner italienischen Zeit und das große, bekannte Palau-Triptychon.

Sehr gut ist Schmidt-Rottluff vertreten, dessen Primitivismus von weit zwingenderer Gewalt ist, weil ursprünglicher und tiefer. In der Galerie des Museums durch die „Lesende" (Abb.), die an farbiger Intensität das Letzte gibt: Kopf und Arme sind ziegelrot, das Buch dunkelblutrot, die Bluse schwarzgrün mit karminfarbenem Umriß, Aufschläge und Decke kanariengelb, der Rock ultramarin, der Hintergrund hellgrün. Ausgezeichnet ist

[1] Die photographischen Aufnahmen verdanken wir dem Atelier Bissinger, Erfurt.

das Vertieftsein in das Lesen gegeben: einmal in der Haltung, dann in dem Schatten, den das Buch auf das Gesicht des Mädchens wirft und in den grünen Schattenreflexen der tiefgesenkten Augenlider. Weiter sind von Werken des Künstlers, die sich in Erfurt befinden, zu nennen: „Boote im Hafen," ein farbig tiefes, früheres Werk, der gelbe, sitzende „Akt" (farbige Abb. in Valentiners Schmidt-Rottluff-Büchlein), „Mädchen im Garten" und „Mädchen mit Haus und Mond", das letztere von eigenartigstem Stimmungsreiz; schließlich das ganz groß gesehene Hafenbild, ein Werk der letzten Jahre in meisterlich breitem und ruhigem Vortrag. Leuchtend rote, hellgelbe und stahlblaue Flächen stoßen funkelnd gegeneinander, von fester Hand gebändigt und abgezirkt.

Den stärksten Anklang hat wohl Heckel mit seiner Kunst in Erfurt gefunden. Das Museum besitzt von ihm ein kleines „Abendbild". Im Privatbesitz finden sich eine Anzahl seiner stärksten Werke. Zunächst der „Sterbende Pierrot", unvergeßlich in der Gewalt des mimischen Ausdrucks, in der radialen Komposition, in der meisterhaften Füllung der Fläche und der herben Asketik der Farbengebung. Dann die Frauen am Meer, kleine gebrechliche Gestalten unter düster brauendem Himmel vor einem unergründlich brausendem Meer. Stärkster Gegensatz dazu „Der gläserne Tag", eine der schönsten Fassungen des von Heckel immer neu variierten Themas nackter Menschen am Meeresstrand im Einklang mit Himmel und Wolken. Noch ist hier freilich nicht jene Geschlossenheit erreicht, wie sie aus den Schöpfungen seiner letzten Jahre spricht. Aus dieser bisher reifsten Epoche des Meisters stammen die köstlichen Aquarelle von der Flensburger Förde, die sich fast alle in Erfurt befinden, stammt vor allem das Bild des „in Wiesen sitzenden Mannes". Ganz weit ist die Gestalt des blonden Mannes nach vorn gerückt, eingebettet in das Grün weicher Wiesengründe, überrankt von dem Gezweig zart sich neigender Bäume, übergossen von dem Glanz eines strahlenden, stillblauen Sommerhimmels. Eine Milde, Reinheit und Süße weben in diesem Bild, die unmittelbar an die reifsten Werke Hans Thomas erinnern.

Schließlich Kirchner mit mehreren charakteristischen Arbeiten, darunter einem von gedrängtem Leben erfüllten Straßenbild, und Otto Müller, der Lyriker der Gruppe, von dem das Museum vor kurzem eine seiner zarten und fast gobelinhaft wirkenden Waldidyllen erwarb.

Nolde hat nur kurze Zeit dem Kreise der Brücke angehört. Den einstigen Weggenossen mit ihrer flächenhaft dünnen Malerei setzt er seine sehr persönliche, flammende Handschrift entgegen, ihrer zeichnerisch-spitzen seine malerisch-breite Formengebung. Der Kontur spielt für ihn kaum eine Rolle. In dem „Russen" des Museums und dem glühenden „Blumengarten" im Privatbesitz leben sich seine berauschenden Farbenorgien ungehemmt aus. Sehr stark in der Wirkung ist der „Kopf" (Abb.). In heftiger Diagonale stößt der Körper durch die Bildfläche. Der breitgezogene Mund, der wie eine klaffende Wunde blutrot herausleuchtet, ist von grandioser Brutalität. Entsprechend der Klang der Farben: das tiefschwarze Haar von grüner Binde zusammengehalten, der rotbraune Körper auf hellgelben Grund gestellt.

Ebenso wie Nolde gehört auch Rohlfs nach Nordwest-Deutschland, wenn er auch die längste Zeit seines Lebens in Weimar verbrachte. Im Städtischen Museum, das Werke aus allen Epochen seines Schaffens besitzt, läßt sich der Entwicklungsgang des Meisters genauer verfolgen. Rohlfs ist mit den Jahren nicht älter, sondern jünger geworden. Nur ganz langsam wächst er aus der Weimarer Überlieferung heraus. Die „Pappeln bei Goethes Gartenhaus", sehr fein in der regengrauen Stimmung, stehen im großen und ganzen noch in einer Linie mit den Bildern der Buchholz und Hagen. Aber bereits die beiden Webicht-Bilder lassen den späteren Rohlfs ahnen. Mit oft nur wenigen Flecken, pastos auf die überall durchschimmernde Leinwand gespachtelt, wird ein überraschend lebensvoller Eindruck erzielt. Ein Jahr später — 1889 — entsteht die Ilmbrücke bei Buchfarth, wo alles von schimmerndem Licht übergossen, in flimmernde Atmosphäre getaucht ist. Hier ist Rohlfs bereits reiner Impressionist. Unaufhaltsam

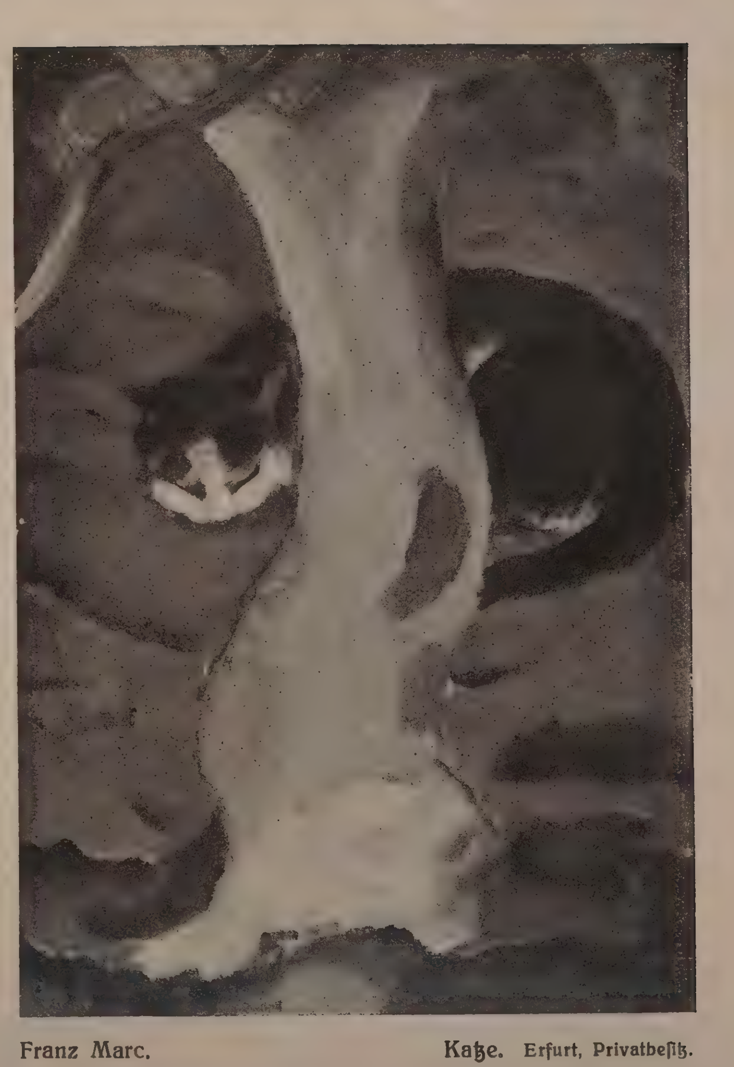


Max Pechstein. Stilleben mit blauer Blume.
Erfurt, Städtisches Museum.



Karl Schmidt-Rottluff. Lesende. Erfurt, Städtisches Museum.

Emil Nolde. Kopf. Erfurt, Privatbesitz.



Franz Marc. Katze. Erfurt, Privatbesitz.

führt nun der Weg weiter. Die „Weiden“ (Abb.), zweifellos von van Gogh beeinflußt, bringen weitere Aufhellung der Farben und größere Zuſammenſchließung der Maſſen. Hellblaue, hellgrüne, gelbe und violette Töne dominieren, in eigentümlich trockenem, paſtellartig wirkendem Auftrag. Der nur optiſche Natureindruck iſt bereits überwunden. Von letzter Freiheit, ſouveräner Beherrſchung von Farbe und Form, Naturgegebenheit und Augenblicks-Impreſſion künden die großen, durchaus bildhaft wirkenden Landſchaftsaquarelle aus dem Sauerland und die „Tannen“, die das Gegenſtändliche überwinden, ohne es aufzugeben. Alles Dingliche iſt in einen Traum von ſchummernder, ſchwebender Farbigkeit eingetaucht und eingeſponnen.

Von Rohlfs' Freunde Nauen war der große, dekorative Zyklus, der den Gartenſaal eines Erfurter Privathauſes ſchmückt, bereits an anderer Stelle abgebildet. Von kleineren Frühwerken in Privatbeſitz abgeſehen, beſitzt das Muſeum ein Rhododendron-Stilleben, das in ſeiner delikaten Malerei, dem klugen Bau und der im beſten Sinne dekorativen Haltung zu den glücklichſten Werken des Künſtlers gehört. Der Zuſammenklang der Farben: blaue Vaſe auf roter Decke vor gelbem Grund iſt kraftvoll und dabei von einſchmeichelnder Harmonie. Das Werk iſt das kultivierte Gegenſtück zu Pechſteins blauer Blume, mit dem es die ſtarke Betonung der Bildfläche gemein hat.

Franz Marc bringt bereits in manchem die Überleitung zum Kubismus und zu abſtrakter Geſtaltung. In der ſehr friſchen, frühen Faſſung der „Blauen Pferde“ beſteht noch eine leiſe Diskrepanz zwiſchen der abſtrakt dekorativen Farbigkeit und der noch relativ naturnahen Bildung der Formen. Dieſer Widerſpruch iſt gelöſt in dem weichen, ſtehenden „Rückenakt“ in der „Gelben Kuh“, die in einer großen Bewegung das Bild beherrſcht, und dem „Guten Hirten“, wahren Wundern glühend-klarer und doch milder Farbenpracht. In dem letzteren Werk finden ſich ein helles Ziegelrot im Körper des Hirten, ein grünliches Gelb im Fell des Lammes, Karmin in den Felſen des Ufers, Blaugrün in den mit weißen Schaumkämmen gekrönten Wogen zu harmoniſchen Klang zuſammen. Am geſchloſſenſten in der Wirkung iſt vielleicht die „Katze“ (Abb. 5). In leuchtendem Gelbbraun liegt das Tier an den Boden geſchmiegt, überſchnitten von hellblauem, durch Violett akzentuiertem Baumſtamm, umſpült von den weichen Wogen der Landſchaft in leuchtend roten, grünen und gelben Tönen. Nicht nur gegenſtändlich, ſondern auch farbig, linear und formal iſt das Tier Zentrum des Ganzen. Alle Formen ſind gleichſam katzenhaft geſehen. Selten wohl iſt Marc ſeinem Ziel, das Tier ſo zu malen, „wie es ſich ſelbſt empfindet,“ ſo nahe gekommen wie in dieſem Werk. Leider gibt die einfarbige Abbildung nur einen ganz ſchwachen Begriff davon.

Ausgezeichnet iſt endlich auch Feininger in Erfurt vertreten, der nun ſchon ſeit einigen Jahren als Meiſter am Staatlichen Bauhaus im benachbarten Weimar tätig iſt Werke, wie die „Rote Brücke“, ſpätere Übertragung eines früheren Bildes in kubiſtiſche Formen oder die rhythmiſch-ſchön bewegte „Landſtraße“ im Städtiſchen Muſeum geben noch nicht ganz den Feininger, den wir vor allem lieben. Er kündigt ſich an in zwei wundervollen Seeſtücken und vollendet ſich in Bildern wie „Grüne Brücke“ (in Stedten bei Erfurt), „Pariſer Häuſer“ und „Marktpllatz“ (Abb.). Klarheit des Aufbaues, Strenge der Form und Tiefe der Farbe einen ſich in dieſem Werke zu einer Wirkung reſtloſer Geſchloſſenheit. In den Pariſer Häuſern entwickelt ſich aus dunklem Grün ein dunkles Braun, das, immer heller werdend, ſich über leuchtendem Orange zu ſtrahlendem Ingwergelb ſteigert und ſchließlich in ſchimmernden Silberglanz ausklingt. Der Marktplatz, in dunkle, graue und braune Flächen gebannt, von denen ſich ein gläſernes Blau, ein gleißendes Weiß-Gelb um ſo leuchtender abheben, iſt bemerkenswert durch die Energie und mathematiſche Klarheit räumlicher Geſtaltung. Von magiſcher Wirkung iſt das bellbeleuchtete Haus im Hintergrund, deſſen Lichtquelle verdeckt bleibt. Begreiflich wird hier, daß Feininger von allen Meiſtern der Vergangenheit keinen ſo tief verehrt wie Rembrandt.

Neben Feininger ist seit einiger Zeit auch Paul Klee am Weimarer Bauhaus tätig. Von ihm befindet sich, wenn wir von kleineren Arbeiten absehen, die wundersamtransparente „Traumstadt“ in Erfurter Privatbesitz.

Schließlich noch ein Wort über die Werke moderner Plastik, die sich in öffentlichen und privaten Sammlungen Erfurts befinden. Das Museum hat der stattlichen Reihe vorzüglicher Skulpturen des Mittelalters nur wenige neuere Arbeiten entgegenzustellen. Zunächst eine kauernde „Japanerin“ von Kolbe, köstlich in der Geschmeidigkeit der Formen und der Grazie der Bewegung. Dann von Lehmbruck die ergreifende Gruppe „Mutter und Kind“, ein Spätwerk, erfüllt von zartester Empfindung. Von Hans Walther, dem Erfurter Bildhauer, die monumentale „Rohlfsbüste“. In Privatbesitz, Archipenkos „Mutter und Kind,“ gleiches Thema wie Lehmbruck, aber wieviel animalischer, körperlichschwellender, rund-plastischer empfunden und gestaltet. Prachtvoll das Ineinanderverschlungensein des massigen Körpers der Mutter, des embryohaften des Kindes. Nur der Kopf mit dem andeutungsweise eingeritzten Gesicht überzeugt nicht. Hier setzt Hans Walther ein. Restlose plastische Durchformung des Körperlichen ist sein Ziel. Eine liegende weibliche Figur aus schwarzem Marmor, vom Krystallinischen zum Plastisch-Runden entwickelt, sowie kleinere Holzskulpturen sind interessante Versuche auf diesem Wege. Schließlich seien noch kleinere Arbeiten in Wachs von Pechstein, in Holz von Marcks, dem Leiter der keramischen Werkstatt des Bauhauses in Dornburg sowie aus Museumsbesitz reizende kleine Tierskulpturen der Sintenis erwähnt.

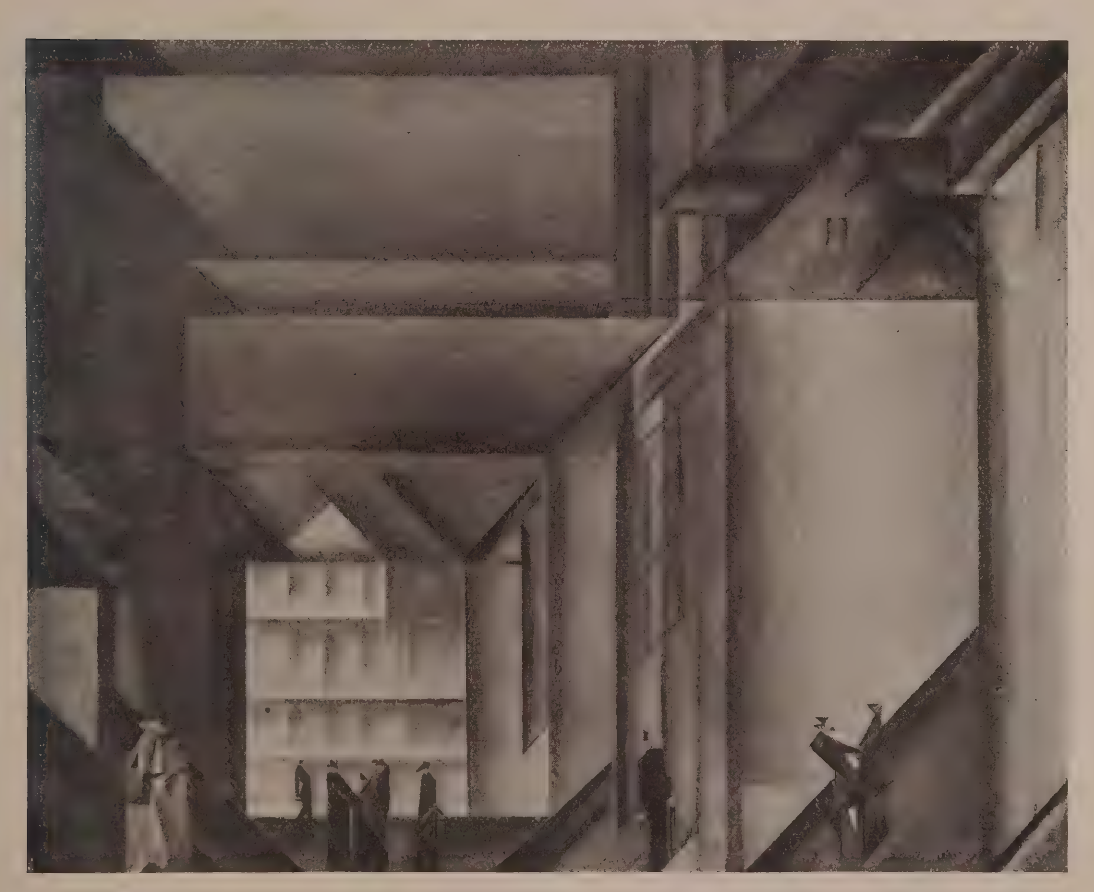
Eine sehr große Anzahl graphischer Blätter — vor allem von Lehmbruck, Rohlfs, Kokoschka, Heckel, Feininger, O. Müller ist in verschiedenstem Erfurter Privatbesitz verstreut.



Fiori. Schreitender Mann.



Christian Rohlfs. Weiden. Erfurt, Städtisches Museum.



Lyonel Feininger. Marktplatz. Erfurt, Privatbesitz.



O. Coubine. Der Schäfer. Galerie Barbazanges, Paris.



Albert Guindet. Landschaft.

Der gegenwärtige Stand der Malerei in Frankreich

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln *Von ADOLPHE BASLER*

Wenn ich schon über den augenblicklichen Stand der Malerei schreiben soll, darf ich zunächst bedauern, daß ich nicht alle Maler von Interesse aufzählen und ihre Werke reproduzieren kann. Denn die begabten Maler sind unter den Modernen derart zahlreich, daß, wenn es keine Kritik gäbe, die den jungen Talenten dienstbar ist, man diesen kaum eine Bedeutung zugestehen würde. Der Ruhm der Künstler entsteht heute, um morgen wieder zu verschwinden, ganz nach der Laune der Kritiker, Kunsthändler, Amateure und der Maler selbst. Trotzdem ist der Rummel in der Welt der jungen werdenden Kunst sehr groß.

Man soll nur den Händlern vertrauen, jeder wird euch das zeigen, was am Schönsten ist. Bei Bernheim jeune wird man Bilder von Matisse sehen, die wie Musik sind, voll lauterster Freude und raffiniert wie die Konzertstücke eines Ravel. Im Gegensatz zu dieser feinen Kammermusik wird man euch in den Bildern eines Vlamink eine demokratischere Malerei zeigen, die den hellen Klang eines Jazz-Band haben, oder ihr erlebt die Pizzicati eines Dufy oder die echt pariserischen Klänge von Bonnard. Übrigens ist diese ganze Malerei außerordentlich pariserisch, leicht, voller Heiterkeit und Geschmack. — Nebenan bei Blót kann man Gemälde von Corneau sehen, einem jungen Maler von Gewicht, oder von Guindet, dem besten Schüler von Matisse. — Ein wenig weiter zeigt man in der Galerie Druet die Werke eines Marquet, sonnendurchtränkte Landschaften von einer erstaunlichen Treffsicherheit im Gesamtaufbau. Ferner Bilder von Manguin, die immer korrekt sind, aber wenig Abwechslung haben, immer dieselben bleiben seit den Tagen der „Fauves". Dasselbe möchte man von Laprade sagen, dem Maler der Blumen, Landschaften und Interieurs. Von dem sieht man immer das gleiche Bild, wenn auch in charmanten Variationen. Um Charles Guérin und Flandrin haben sich einige junge Leute wie Theophile Robert, Bissière und andere Stilisten geschart, die durchaus ernst genommen werden wollen. Aber leider fehlt ihnen die innere Überzeugungskraft, ein Vorwurf, den man auch Gimmi machen kann, von dem die Galerie Weill entzückende Gemälde zeigt, neben außerordentlich feinen Blumenstücken der Suzanne Valadon und Bildern von Edmond Kayser, die in Zeichnung und malerischer Behandlung durchaus innere Fülle haben, daneben Arbeiten von Favory und Lhote.

Was den Kubismus angeht, so zeigt Leonce Rosenberg noch einige Ableger dieser Richtung, und die zwei Vertreter der puristischen Schule, die Herrn Ozenfant und Janneret. Die wenigen Stilleben, die ich von diesen Malern gesehen, waren ebenso traurig wie prätentiös und ebenso entbehren ihre Zeichnungen jeglichen Interesses und rechtfertigen keineswegs jene Literatur, die jene sogenannten Logiker unter den Kunstschriftstellern ihnen gewidmet haben. Sie selbst schreiben andererseits viel über Architektur und über Malerei, und geben eine Zeitschrift heraus, die sich L'Esprit Nouveau nennt.

Würden ein Matisse, Derain, Braque oder Segonzac ihre Ideen zu Papier bringen, würde ich Auszüge davon meinen Lesern bestimmt nicht vorenthalten, aber das Vergnügen, die kubistisch-futuristisch-dadaistisch-puristischen Nachtarbeiten zu verschlingen, überlasse ich gern jenen ungebildeten, neuen Reichen, die alle diese Hirngespinste besonders favorisieren.

Die Galerie Simon zeigt ihrerseits auch ein wenig Kubismus, und sogar schöne kubistische Bilder von Picasso, die den Zauber und selbst den Geist, wenn man so sagen will, koptischer Teppiche haben, jedenfalls viel schöner sind als seine pseudoklassizistischen Gemälde. Und da es an Bildern von Derain fehlt, die bei den Händ-

lern immer seltener werden (ich sah die schönsten Derains bei dem Antiquar Kelckian, der gegenwärtig nur noch Bilder dieses Malers sammelt), so zeigt die Galerie die neoakademischen Arbeiten von Togores, die ersten Versuche eines Jungen, namens Masson, der — wie ich glaube — die auf ihn gesetzten Hoffnungen erfüllen wird, ferner Werke von Gris, Skulpturen von Manolo und einige seltene Bilder von Braque.

Bei Paul Rosenberg kann man die Wunderwerke des Zöllners Rousseau bewundern, die die von Elephantiasis berührten Akte eines Picasso und nicht minder auch die eleganten Frivolitäten einer Marie Laurencin verdunkeln. Ein wenig weiter bewahrt Lepoutre die schönsten Bilder von Utrillo, die so stark von den Amateuren begehrt werden. Gegenüber stellt die Galerie Percier viele der Jungen aus, Franzosen, Spanier, russische Juden, Polen und Südamerikaner. Der Salon „La Licorne", der die Produktion von Galanis, Kars und Gromaire vertrat, hat kürzlich geschlossen. Sein Nachbar Chéron verkauft glänzend die Bilder von Foujita, die außerordentlich geschickt gemacht sind und die die japanischen Landsleute dieses Malers zutiefst verachten. Dieser treffliche Kunsthändler zeigt außerdem Bilder von Makowski und Mauny und die Nachtarbeiten eines Mechanikers namens Bougrain, der in gewisser Beziehung dem Henri Rousseau ähnlich sieht, außerdem Landschaften eines Händlers mit „pommes frites" namens Boyer, der im Vergleich zu den Meisterwerken eines Utrillo billigen Ersatz gibt. Paul Guillaume preist zahlreiche Arbeiten von Modigliani an, die einen schon überlebten Ästhetizismus offenbaren, ferner Bilder von Soutine, daneben auch Werke von Derain, Utrillo, Pascin und Negerplastik.

Die Galerie Barbazanges reserviert immer einen kleinen Teil ihrer Räume ihren jungen Malern wie Dufresne, Dubreuil, Frélaut, Léopold Lévy, dem Holländer Kikert und Sunyer. Bei Marcel Bernheim sieht man Bilder von Camoin, von Asselin und Friesz. Auf der anderen Seite der Seine findet man im Salon Marseille einen Kreis von sehr bekannten Malern vertreten wie Segonzac, Marchand, Lotiron, L. A. Moreau, Boussingault und de la Fresnaye. Segonzac, den man den schwarzen Monticelli nennt, ist heute der am meisten gesuchte unter den Malern. — In der Galerie Vildrac findet man ebenso wie bei Mlle. Weill genug junge Talente, und steigt man erst zum Montparnasse hinauf, dann sieht man zunächst Malereien aller Richtungen und der verschiedensten Qualität in den Cafés „La Rotonde", in der Brasserie „Vavin" und im „Petit Napolitain", wo all die jungen Maler aus allen Winkeln der Welt ausstellen. Es gibt in diesem Quartier auch viele ambulante Händler, die die Sammler mit den Werken der Jungen, einerlei ob Franzosen oder Ausländer, bestürmen, ja hier glaubt man am Vormittag einen van Gogh, am Mittag einen Renoir, am Abend einen Cézanne zu entdecken. Indes finden diese „trouvailles" kurze Zeit darauf ihren Weg zum Hotel Drouot, wo die Pseudo-Amateure, die große Entdeckungen gemacht zu haben glaubten, die Meisterwerke ihrer Sammlungen kläglich sich verkaufen sehen. Trotzdem gibt es auf Montparnasse zahlreiche und sehr begabte Künstler, daneben auch Bluffer, wie jenen kleinen Juden von Lodz, der vor zwanzig Jahren noch Crouten in der Art von Lenbach malte, und der heute ebenso ohne Intelligenz Derain imitiert.

Auf Montparnasse trifft man jede Sorte von Malern an, gute und schlechte, Chilenen, Mexikaner, Argentinier, Spanier wie Lagar, dem es an Talent nicht fehlt, Polen wie Makowski durchaus begabt, und auch Hayden, der nach der Imitation eines Friesz und Picasso gegenwärtig Derain imitiert. Man findet hier russische Juden, die sehr begabte Künstler sind wie Balgley, Chánna Orloff, Loutchansky und Kremegue. Dazu wirkliche Russen wie die Gontscharova, Larionof und Férat, der, der das Verdienst hat, die schönsten Bilder des Zöllners Rousseau gesammelt zu haben. Zumindest hat er eine gute Erinnerung an den Douanier bewahrt, indem er Aquarelle durchaus in seiner Manier, wenn auch ohne seinen Esprit macht.

Aber es gibt auch auf dem Montparnasse einige junge französische Maler, deren



Marcel Gromaire. Porträt. Salon des Indépendants.



Charles Guérin. Porträt.



Makowſki. Kinderkonzert. Galerie Cheron.



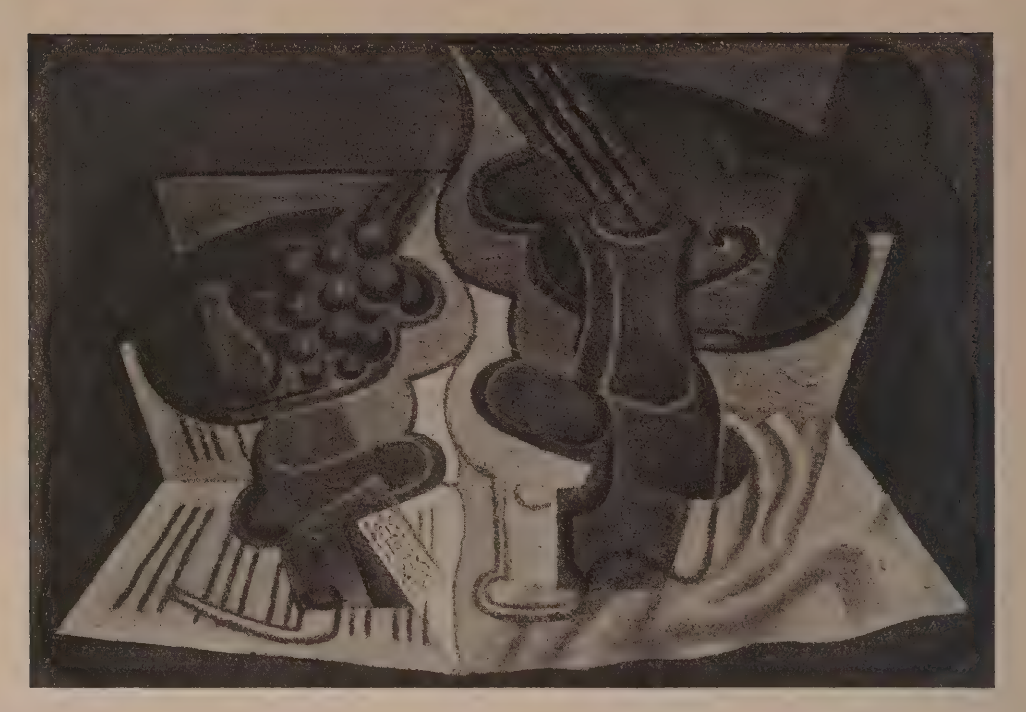
Joan Miro. La Ferme.



Lotiron. Hafen von Dieppe. Galerie Marseille.



Jacques Mauny. Yachten in Deauville. Sammlung Marquise de Polignac.



Juan Gris. Stilleben. Galerie Simon, Paris.



Juan Gris. Arlequin. Galerie Simon, Paris.

Bilder durch die fliegenden Händler verkauft werden. Künstlern wie Fournier, Clairin, Portal, Riou, Farey fehlt es keineswegs an Talent; ihre Gemälde zeigen durchaus schöne Haltung, wenn man ihnen auch nicht allzugroße Originalität nachsagen kann.

Es gibt auch zahlreiche Maler, die keine Händler haben. Aber wer hat heute nicht seinen Kunsthändler oder seinen Amateur? Vielleicht wird man eines Tages ein unbekanntes Genie bei all diesen Pseudosammlern, bei all diesen nichtpatentierten Kunsthändlern entdecken, die sich aus allen Schichten der Gesellschaft rekrutieren. Wer weiß? Sicher habe ich dieses Genie nicht erwähnt, aber trotzdem will ich meine Meinung über den gegenwärtigen Stand der Malerei in Frankreich in folgenden Sätzen zusammenfassen:

Wichtig sind Derain, Segonzac, Utrillo und der Bildhauer Despiau, die durch ihre Werke den Widerwillen gegen das ganze Artistentum predigen, das einem Picasso noch so wertvoll ist. Diese Künstler danken ihre imposante Stellung nur dem intensiven Studium der Natur. Dieses nämlich ist Vollendung einer Kunst, die nur durch natürliche Qualitäten zum Stil kommen will. Nur bei ihnen findet man solche Qualitäten und nicht bei den anderen, die sich allein mit ihren dekorativen Attributen brüsten, um ihre Werke in Einklang mit der Möbelkunst zu bringen, vor der sie sozusagen als Nippesachen verschwinden. Diese Hinneigung zur Natur scheint mir vor allem in den Werken eines Frélaut, eines Coubine und einiger anderer verdeutlicht, deren Klassizismus im Grunde nichts anderes ist als der Wunsch eines Modernen, ursprünglich im Konnex mit der schöpferischen Erkenntnis zu bleiben, die den Aufbau ihrer Bilder bestimmt. Diese hatte der Zöllner Rousseau der aber in seinen sublimen Gemälden immer nur einen dekorativen Ausgleich realisierte.

Welche Stellung aber nimmt in diesem Zusammenhang der Kubismus ein? Ich kenne nur einen seiner Vertreter, der absolut rein erscheint. Das ist Gris, der der berufene Interpret dieser Art bleibt.

Haben auch Picasso und Bracque den Begriff des Kubismus geprägt, so war doch der eigentliche Exeget desselben erst der aus Madrid gebürtige Maler Juan Gris. Er hat uns diese esoterische Kunst aufgezeigt und erläutert, eine Kunst, deren Grundbegriffe Maurice Raynal am schärfsten auseinandergesetzt hat. Niemand aber hat das seltsame Dunkel dieser Kunstrichtung besser gelichtet, niemand besser die Entwicklung und die Ziele dieser Schule klargelegt als Juan Gris. Seine zur Zeit in der Galerie Simon ausgestellten Gemälde enthüllen uns lückenlos die Geschichte des Kubismus: die erste Staffel bildeten jene Stilleben, deren geometrische Konstruktion noch etwas unklar war; dann folgen Kompositionen nach einem, auf einer ununterbrochenen Symmetrie aufgebauten Schema; wir gewahren einen Linienkomplex, der nicht das Bild der Gegenstände in ihrer natürlichen Gestalt wiedergibt, sondern der dieses Naturbild in ein architektonisch rhythmisiertes Ornament transponiert; die Gegenstände werden absichtlich ihrer Form entkleidet, um ihre innere Konstruktion zu definieren. Wir sehen nur Fragmente; die Form wird räumlich aufgeteilt, um besser gegliedert zu erscheinen; es wird ein völlig abstraktes Kolorit verwendet, das zwar des Lichtes nicht ganz enträt, ohne jedoch Lokaltöne aufzuweisen. Nach und nach klärt Gris zwar das Formale immer deutlicher ab, verleugnet aber nirgends den Kubisten; er betont vielmehr auch weiterhin ausschließlich die rhythmische Komposition des Bildes. Niemand kann dem Künstler einen Vorwurf daraus machen, daß er sich nicht um Perspektive bekümmere und daß er die rein optische Technik durch eine mehr subjektive Konzeption des Bildes ersetzt: denn Juan Gris ist ein Künstler, der sein Talent ganz in den Dienst der Kleinkunst stellt. Die Grundlinien seiner Kunst sind die gleichen wie die eines Kunstgewerblers, eines Ornamentikers: das organische Leben dieser neuen Schule müßte durch keine geringere Kunst als die Architektur geregelt werden. Der Rhythmus, den Gris in der Anordnung und in den Maßverhältnissen der Formen betont, die Vereinfachung, die Parallelität der Linienführung, ja auch Farbe und Licht — all das ist nicht aus der Erschütterung durch

den unmittelbaren Kontakt mit der Natur erfühlt (wie das das Wesenseigentümliche des Staffeleimalers ist); vielmehr ist Juan Gris' schöpferische Arbeit rein subjektiver Natur. Ich könnte mir denken, daß die Entwürfe von Juan Gris sich ebensogut für Keramik eignen wie etwa die Sachen von Braque prächtig als Vorlagen für die Tapisserien von Beauvais dienen könnten.

Das ist gewiß ein schöner Erfolg des Kubismus! Übrigens sind auch andere Malerschulen nicht ohne Rückwirkung auf das Kunstgewerbe geblieben; so haben auch die Maler der vorigen Generation, die Fauvisten, die die verschiedensten Kunstformen, besonders das volkstümliche Bild neu aufblühen ließen, alles der arabeskenhaften Komposition und einem summarischen Kolorit geopfert, einem Kolorit, das von einer sehr vereinfachten Palette ausging und nur auf die eklatantesten Wirkungen hinsteuerte; diese Malerschule hat einer dekorativen Malerei Antrieb gegeben, deren glänzendste Vertreter — Dufy, Dufresne und Braque als die bedeutendsten dekorativen Schöpfer unserer Tage gelten.

Auf der anderen Seite bewähren sich Künstler wie Dérain, wie Utrillo, wie Segonzac, wie Gromaire (der Benjamin unter ihnen) mehr und mehr als Staffeleimaler, sie opfern äußere Schönheit, wohlgefällige Anordnung, Leuchtkraft der Palette wie auch die elegante Arabeske; im Grunde zielen sie vorzugsweise auf engen Kontakt mit der Natur, wie ihn übrigens auch Picasso als Bildnismaler anstrebt. Wenn letzterer sich erst wieder dazu bequemen wird, als „guter Maler" zu rangieren, dann wird er auch fühlen, wie verschiedenartig der Reiz einer dekorativ rhythmisierten Komposition und die Intensität einer vor der Natur erlebten Malerei ist!

Das Talent guter dekorativer Maler soll dadurch keineswegs gering geachtet werden; aber wir müssen sie doch scharf von den Staffeleimalern unterscheiden, deren Talent für die dekorative Malerei großen Stiles nicht herabgesetzt sei; erinnern wir uns hier nur an Meister wie Veronese oder Delacroix.



Constant le Breton.
Rue Moisé in Marseille. Holzschnitt.



Jurij Annenkoff.
Porträt des Kriegskommissars L. Trotzkij.



Georges Braque. Gitarrespielerin. 1914.



Juan Gris. Flasche und Glas. 1914.

Mit Erlaubnis der Galerie Simon, Paris.

Kubismus

Von RUDOLF BLÜMNER | Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln

Der Kubismus iſt bis heute nicht populär geworden. Aber wenn einige ſagen und ſchreiben und vielleicht ſogar denken, der Kubismus ſei tot, ſo könnten ſie ebenſogut die Sonne totſagen oder leugnen, daß es ein Schwergewicht gibt. Denn der Kubismus iſt auch dann nicht tot, wenn kein Maler mehr kubiſtiſch malt. Der Kubismus iſt kein Ereignis und keine Erſcheinung, ſondern eine Idee. Er iſt keine Idee, auf die einer verfällt, ſondern eine Idee, die man erkennt. Der Kubismus iſt ein Prinzip, er iſt ein Geſetz. Aber freilich lege ich dem Wort Kubismus einen Begriff unter, der nicht ſowohl mit den kubiſtiſchen Erſcheinungsformen als vielmehr mit jenem Prinzip identiſch iſt. Und ſo hätte ich nur dafür zu ſorgen, daß niemand dieſes wahrhafte qui pro quo für ein Taſchenſpielerkunſtſtück hält.

* * *

Als vor zehn, elf Jahren die erſten Bilder zu ſehen waren, die man kubiſtiſch nannte und die Franzoſen gemalt hatten, blieben ſie der großen Allgemeinheit, wie dieſe ſelbſt ſich auszudrücken pflegt, unverſtändlich. Man erinnert ſich, daß jene Bilder nicht nur den Spott der Laien fanden, ſondern daß ganz beſonders die Kunſtkritiker ſie aus meiſt künſtleriſch belangloſen Gründen ablehnten, verhöhnten und nicht nur die Maler, ſondern ſogar ihre Ausſteller beſchimpften. Und es waren ganz beſonders dieſe Sachverſtändigen, die von Jahr zu Jahr aufs neue glaubten, dieſe Malerei, wenn es überhaupt eine genannt werden dürfe, müſſe über kurz oder lang verſchwunden ſein. Schneller als unter dieſen berufsmäßigen Sachverſtändigen fanden ſich unter den Laien ſolche, die ſich von dieſer neuen Malerei angezogen fühlten, ohne über die Gründe dieſer Anziehung eine Rechenſchaft geben zu können, die auch Andern zu einer Beurteilung verholfen hätte. Das Gewirr von Formen, von Farben, Linien und Flächen, als das ſich dieſe neue Malerei darſtellte und prima vista den Anſchein der unabſichtlichen Unordnung erregte, übte auf Manche bald einen Reiz aus, der zur Vermutung einer *beabſichtigten* Unordnung führte. Da aber der Begriff dieſer Un-Ordnung an der früheren Malerei und der Ordnung der realen Dinge ermeſſen war, mußte ſich auch die Vermutung einſtellen, daß eine beabſichtigte Abweichung von der gewohnten Ordnung realer Erſcheinungsformen eine Ordnung andrer Art ſein könne. Man fing ſogar an zu erkennen, daß die Ordnung der Realität kein Maßſtab für die Ordnung der bildlichen Erſcheinungsformen ſei. Denn in der realen Welt iſt alles immer in Ordnung, was, wo und wie es auch ſei. Es muß in Ordnung ſein, weil dieſe Ordnung mit den Naturgeſetzen identiſch iſt. Und darum iſt auch im optiſchen Ausſchnitt der realen Dinge, wie immer wir uns wenden, alles realiter in Ordnung. Denn die realen Dinge haben ihre kosmiſchen Zuſammenhänge auch da noch, wo wir ſie nicht mehr ſehen. Der *bildliche* Ausſchnitt der Realität hat dagegen dieſe Zuſammenhänge für unſer Auge verloren. Denn da die Realitäten im Bild aufgehört haben, ſolche zu ſein, laſſen ſich jene kosmiſchen Zuſammenhänge rechts und links, oben und unten auch nicht einmal mehr vermuten oder nur ahnen. Die Welt des Bildes iſt an ſeinen Grenzen zu Ende. Das (ſtets) optiſch begrenzte Bild der Realität iſt optiſch immer Unordnung, weil es nur Unordnung ſein kann. Wird dieſes Ungeordnete obendrein noch gemalt, ſo wird die Unordnung vervielfacht, geſteigert. Darum muß der Maler, will er Reales malen, für das Bild eine neue Ordnung ſchaffen. Welcher Art iſt dieſe maleriſche Ordnung?

Jeder kennt das, was man eine maleriſche Landſchaft, einen maleriſchen Häuſerwinkel zu nennen pflegt. Man erinnert ſich des Stillebens, zu deſſen Darſtellung Gegenſtände umſtändlich zuſammengetragen und geordnet werden. Jeder weiß, daß das

„Malerische", die Gruppierung von Menschen, Bäumen, Häusern, Gegenständen auf den Bildern früherer Zeiten von wesentlicher Bedeutung war. Und es hat wohl kaum je einer in ernster Absicht zum Pinsel gegriffen, ohne von der Notwendigkeit einer spezifisch bildlichen, das ist rein optischen Anordnung überzeugt zu sein. Er fühlte, daß zwar in der Realität jedes Ding seinen Platz hat, daß aber auf der ideellen Fläche jeder Platz sein Ding verlangt. Es ist die Fläche selbst, die den Maler zur malerischen Ordnung zwingt. Es ist die Idee der Fläche, es ist die Idee von der Belebung der Fläche, die ihn zwingt. Es ist eine Idee, seine Idee, seine eigene Idee. Die malerische Ordnung ist sein eigner schöpferischer Wille. Ihre Befolgung ist die Erfüllung seines eignen Willens, den er erkannt hat.

Und was kann der Maler tun, um Ungeordnetes optisch in Ordnung zu bringen? Man darf nicht bestreiten, daß die Maler zu allen Zeiten die Dinge auf dem Bilde so leidlich gruppiert haben. Viele nahmen sich außerdem das Recht der künstlerischen Freiheit und veränderten um der Ordnung willen das reale Aussehen. Aber in der neueren Zeit kamen Maler, die leugneten, daß eine optische Realität oder auch nur eine in der Phantasie optisch denkbare Realität jemals vollkommen geordnet werden könne. Denn die dargestellten Dinge sind von so verschiedenartigen Formen, daß alles Gruppieren nur eine unzulängliche Ordnung schafft. Entsteht aber keine Ordnung, so wird auch kein Ganzes, keine Einheit. Einheitlich ist nur der Makrokosmos und der Mikrokosmos, der von der Gnade des Makrokosmos lebt, solange dieser ihm seine Gesetze überläßt. Also nur das Gesetzmäßige, das Organische ist ein Ganzes, nur das, was gezeugt, nicht das, was gemacht wird. Alles Fremde zerstört den Organismus. Fremd ist alles, was nicht von der gleichen Erzeugung stammt, was nicht aus einer Urzelle kommt. Die realen Dinge sind optisch einander auch dann fremd, wenn sie organisch sind. In dem Organismus eines Bildes kann alles nur einem Reiche angehören. Dem Maler bleibt nur ein Weg: Alle Erscheinungsformen in ein Reich der Formen zu zwingen. Er kann dies nur tun, wenn er die Realität verläßt. Nun ist ihm alles erlaubt, was die Formeneinheit des Bildes fördert. Auf dem Bild herrschen nicht mehr die Naturgesetze, unter denen die dargestellten Dinge sind, sondern ein einziges Gesetz, dessen Gefäß der Künstler ist. Alle Teile, Erscheinungsformen des Bildes, die so eine Umformung des Realen (richtiger der optischen Erscheinung des Realen) erfahren haben, hören auf, außerhalb des Bildes etwas zu bedeuten. Ihre neue Bedeutung ist nur im Bild, sie sind nur noch Teile des Bildes. Je weiter sich diese neuartigen Formen von den bekannten Erscheinungsformen der Realität entfernen, um so stärker schließen sie die Assoziation mit diesen aus. So entstand jene Malerei, die man die absolute nannte. Der Laie hielt sie, wie man sich erinnert, lange genug für irgend ein zufälliges Gebilde. Er war von der früheren Malerei her gewöhnt, Bilder durch Assoziation aufzunehmen und sie also im wahren Sinn des Wortes zu verstehen. Er wollte sie durchaus verstehen. Er konnte diese absoluten Bilder nicht „verstehen", weil ihm die Assoziations-Möglichkeiten fehlten, und die Kunstrichter bestärkten ihn, indem sie behaupteten, für diese absolute Malerei fehle uns jeder Maßstab der Beurteilung[1]. Der Kubismus hat uns den Maßstab dieser Malerei und, wie ich denke, aller Malerei und aller Kunst deutlich gezeigt.

Die ersten französischen Kubisten suchten die künstlerische Ordnung weniger durch Umformen als durch Zerlegen, Zerteilen und neues Verteilen der realen Erscheinungsformen zu erreichen. Aber bald schufen sie Formen, die weder aus einer Umformung noch aus einer Zerlegung entstanden waren, sondern schon als primäre alle Assoziationen ausschließen: Also Formen, die nicht erst durch die Zerlegung ihrer äußeren

[1] Ich habe noch Jeden vom Gegenteil überzeugen können. Ich hielt ihm zwei verschiedene absolute Malereien vor und fragte ihn, welche ihm besser gefalle. Indem er sich für das eine oder andere Bild entschied, mußte er sich überzeugen, daß er selbst nach einem Maße urteile, daß es also ein Maß gibt.



Fernand Léger. Die Fabrik. 1918.



Pablo Picasso. Der Dichter. (1911.) Sammlung Wilhelm Uhde, Paris.



Lyonel Feininger. Leuchtbake.

Beziehungen entkleidet werden, sondern von Anfang an gar nicht an Formen bekannter Dinge zu erinnern brauchen. Auf diese mannigfache Weise entstanden jene Gemälde, die als kubistisch bezeichnet oder ganz allgemein für solche genommen wurden und die doch so verschiedenartig waren, daß es allen an dieser Malerei Schaffenden, Genießenden und Lernenden unmöglich war, eine leidlich befriedigende Definition vom Begriff des Kubismus zu geben. Es ist wenig, wenn man sagt: Die kubistische Malerei ist nach alledem die (in höherem Sinne) zufällige Erscheinungsform eines Kunstwillens, der sich auch anders äußern kann, wie zum Beispiel in der sogenannten absoluten Malerei. Aber man kann hinzufügen: Im kubistischen Bild sind die einzelnen künstlerischen Erscheinungsformen schärfer gegeneinander abgegrenzt als auf den Bildern der absoluten Malerei. Und gerade diese scharfe Abgrenzung bewirkt, daß auch solche Formen, die bei isolierter Betrachrung noch Assoziationen zulassen, als Teile des Ganzen ihre „Bedeutung" nach außen hin verlieren. Sie haben nur die Bedeutung von Bildteilen und diese besteht in ihrer Beziehung zum Ganzen und zueinander. Daraus ergibt sich, daß das Wesentliche der kubistischen Bilder nicht in der vorangehenden Zerlegung, sondern in der folgenden Zusammensetzung liegt: im Kom-Ponieren. Die Natur komponiert nicht. Ihre Zeugung ist ein Akt. Nicht nur ihre Intuition ist geheimnisvoll und unerforschlich, sondern auch ihr Werden. Aber mag auch die Intuition des Kunstwerkes geheimnisvoll und unerforschlich sein, das Werden des Kunstwerkes ist sichtbar und begreifbar. Die neue Malerei erkannte, daß der Künstler kein reales Leben schaffen kann und darum auch keines vortäuschen darf. Menschliche Arbeit bleibt auch in der Kunst Stückwerk (Stück-Werk). Teil muß zu Teil gefügt werden, damit das Ganze entsteht. Wie aber kann durch diese Aneinanderfügung jemals ein Ganzes entstehen? Wie kann aus dieser Vielheit ein Ganzes werden? Gibt es überhaupt eine Einheit außer dem großen und dem kleinen Kosmos? Wissen wir nicht, daß die Realität, der Stein und der Stuhl, so sehr sie auf uns wie eine Einheit wirken, in Wahrheit die Summe ihrer Teile, also keine Einheit, sondern eine Vielheit sind? Und ergibt nicht die Summe der kubistischen Einzelteile eine ähnliche Vielheit, die noch nicht einmal den Vorzug der Realität hat, daß eine Einheit vorgetäuscht wird? In der Realität hat die Summierung der Teile den Zweck, die Summe zu erreichen, das heißt etwa aus drei Teilen einen vierten zu gewinnen, in dem jene drei Teile aufgegangen sind, in dem sie ihre Bedeutung verloren haben. (Das Stuhlbein hat nur eine Bedeutung als Stuhlteil, es ist isoliert betrachtet, bedeutungslos.) Da die kubistische Malerei ostentativ das Gegenteil erstrebt, indem sie die Teile im Ganzen nicht will aufgehen lassen, so muß offenbar die Zusammenfassung der Teile, ihre Summierung durch den Beschauer außer dieser Zusammenfassung selbst keinen Zweck haben. Die Ganzheit, die Einheit kann nur in dieser summierenden Tätigkeit selbst liegen. Und da diese Tätigkeit ganz gewiß etwas Lebendiges ist, warum sollte da nicht etwas Lebendiges aus ihr entstehen können? Das aber wollen wir doch erst genauer untersuchen.

Jede Erscheinungsform, also etwa ein Strich oder eine umgrenzte Fläche, wirken irgendwie auf uns ein. Kommt eine zweite Erscheinungsform (ein zweiter Strich, eine zweite Fläche) dazu, so wirkt einmal diese neue Form wiederum für sich und außerdem entsteht eine Beziehung der beiden zueinander. Diese Beziehung ist keine Eigenschaft der Erscheinungsform, sie ist eine geistige Tätigkeit desjenigen, der die Form sieht. Und diese Tätigkeit besteht in weiter gar nichts — nun, als eben darin, daß eine Form auf die andere „bezogen" wird: die erste auf die zweite, die zweite auf die erste. Die Beziehung erfolgt in dem Augenblick, da die zweite Form in die Bewußtseinssphäre des Beschauers tritt und hat also nur die eine Voraussetzung, daß die erste Form in der Erinnerung noch der Bewußtseinssphäre angehört. Mit einer dritten Form wächst die Zahl der Beziehungen, schwillt mit einer vierten an und wächst mit wenigen weiteren ins Unzählbare. Aber wenn auch die unwillkürliche geistige Tätigkeit, Formen auf einander zu beziehen, selbst eine Lebensäußerung ist, genügt sie, um den auf-

einander bezogenen Formen selbst Leben zu geben? Und können überhaupt diese toten Formen Leben gewinnen? Ein reales gewiß nicht. Es kann also nur ein geistiges sein. Und aus beidem folgt, daß dieses geistige Leben, diese geistige Bewegung, dieses geistige Schreiten, dieser Rhythmus nicht erkannt, sondern nur erlebt werden kann. Denn nur die Formen, nicht ihre Beziehungen, auch nicht die erkennbar leblosen, sind mit den äußeren Sinnen wahrnehmbar. Die lebenschaffende Beziehung ist nicht einmal erkennbar. Sie kann nur erlebt werden. Und mehr kann kein Mensch sagen. Rhythmus ist das Erlebnis aus Beziehungen. Unsere Seele abstrahiert Rhythmus aus Beziehungen. Und diese „rhythmische" Erscheinungsform nennen wir Kunst. Wenn wir seit einigen Jahren gelegentlich von einer besonderen „abstrakten Kunst" sprechen, so muß daran erinnert werden, daß es eine konkrete „Kunst" überhaupt nicht gibt. Nicht darum ist eine Malerei abstrakt, weil ihre Erscheinungsformen abstrakt sind, indem sie auf Assoziations-Möglichkeiten verzichtet, sondern weil wir den Inhalt des Kunstwerkes abstrahieren, den Formen ent-nehmen. Kunst ist nicht identisch mit ihren Erscheinungsformen. Die Formen des Kunstwerkes sind mit den äußeren Sinnen wahrnehmbar, der Inhalt ist nur geistig aufnehmbar. Der Inhalt des Kunstwerks ist das, was der Aufnehmende aus den Formen abstrahiert. Die leben-zeugenden Beziehungen der Formen schaffen die Kunst. Daraus folgt endlich auch, daß es unwesentlich ist, ob die Einzelformen eine Assoziation nach außen zulassen oder nicht. Wesentlich ist, daß sie im Ganzen, als Teile, infolge ihrer Beziehungsfähigkeit und nicht infolge ihrer „Bedeutung" nach außen zu werten sind. Nur untereinander, unter ihres Gleichen, werden die einzelnen Formen gewertet, nicht aber werden Formen an Erscheinungen realer Dinge gemessen. Was wir von jeher gehört und gesagt haben: Kunst kann nur gefühlt werden, erhält jetzt seinen Beweis. Der Maßstab für die Kunst ist nicht in der Außenwelt, sondern in dem Innern dessen, der begabt ist, zu fühlen, was ein Begabter, der Künstler, zu künstlerischen Beziehungen zusammengesetzt hat. Dieses alles hat uns der Kubismus gelehrt.

Wer mir bis dahin folgt und zustimmt, der mag von sich sagen, er habe den Kubismus wahrer begriffen, als seine früheren Deutungen erlaubten. Er wird aber den Kubismus so wenig definieren können wie ich oder andere. Begreifen wird er ihn als den Geist der Kunst. Niemals, wenn Begriffe fehlen, sondern nur da, wo Begriffe sind, stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein.

Der Kubismus war das Sichtbarmachen eines Prinzips. Er ist ein Gesetz. Im Kubismus haben die Maler das künstlerische Gleichgewicht wieder erkannt. Der Kubismus ist das Naturgesetz der Fläche, die nur durch Formen- und Farbenbeziehungen belebt werden kann. Der Kubismus ist nur aus seinem Geist zu begreifen. Kein Maler braucht kubistisch zu malen, aber kein Maler wird ein Kunstwerk schaffen, ohne das Gesetz zu befolgen, das den Kubismus erzeugt hat, das selbst der Kubismus ist und das jene „Kubisten" genannten Maler so deutlich wieder haben erkennen lassen.

Münchner Neue Sezeſſion

Von FRANZ ROH | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Ausſtellungen moderner Kunſt zeigen immer wieder auffallendes Decrescendo in Beſetzung der Gebiete: Sehr viel Malerei, wenig Plaſtik und ſo gut wie gar keine Architekturentwürfe. Teilweiſe begründet ſich dieſe Tatſache äußerlich: durch die Not der Zeit, die über allen Teilen Deutſchlands lagert. Es iſt gerade noch erſchwinglich, ſich auf der Fläche einer Leinewand oder auf Pappe auszudrücken. Viel ſchwerer, ſich plaſtiſch in edlen Materialien auszuwirken (und dann gar deren Verſand zu beſtreiten). Architekturentwürfe aber ſind ein utopiſches Spiel auf Papier geworden, da die Möglichkeit, in großem Stil zu bauen, immer mehr ſchwindet. Trotzdem wird es Hauptaufgabe werden müſſen, gerade gute Architekturentwürfe zur Schauſtellung zu bringen, in Konkurrenz zu ſetzen und damit Betätigungsmöglichkeit deutſcher Architekten im Ausland herbeizuführen.

Aber auch inneren Grund hat jenes Decrescendo. Der Expreſſionismus trug ſoviel Rauſch und Phantaſtik in ſich, daß er mehr zum freien Bewegen von Farben und Maſſen im Scheinraume der Malerei führen mußte, als zur Geſtaltung von Maſſen im realen Raum, in deſſen Ordnung ſich die Plaſtik einſtellt. Und zur wirklichen Architektur konnte der Expreſſionismus ſolange wenig Neigung haben, als er das Sein immer wieder vorſtellte als kreiſenden Tumult und Taumel aller Kräfte gegeneinander, welche Vorſtellung den ſtatiſchen Notwendigkeiten des Architekturleibes nicht gerade entgegenkommt. Indem dies dynamiſche Vorſtellen des Lebens jetzt zu ſchwinden beginnt zugunſten einer ſtatiſchen Verfeſtigung, in der die Beziehungen alles Seins ehern ruhend gedacht werden, mag ſich auch das Verhältnis zur wirklichen Architektur ändern.

Der Geiſt der Münchner Neuen Sezeſſion wirkt ſich diesmal beſonders einſeitig in der farbigen Fläche aus. An Plaſtik ſind eigentlich nur ein paar Köpfe von Claus zu nennen, ſolide Arbeit. Keiner aber dachte auch hier das Gehäuſe aus, in dem all ſolche transportabeln Stücke Kunſt nun ihren ſinnvollen Ort haben könnten. Für die Malerei liegen ſodann wenig Gäſte von auswärts vor. Um ſo geſchloſſener ſpricht die Münchner Malerei als ſolche.

Um der Geſchichte des Münchner Expreſſionismus kein Unrecht zu tun, muß man wiſſen, was alles im Bereich dieſer Stadt wirkte und wieviel ihr heute durch Tod, Not und Ungunſt der Verhältniſſe entzogen iſt. Die Gruppe des „Blauen Reiter“, dem eine entſcheidende Rolle in der Geſchichte des ſüddeutſchen Expreſſionismus zugefallen war und auf deſſen Weiterentwicklung man höchſt geſpannt ſein mußte, wurde allzu früh zerſprengt: Franz Marc und Macke fielen im Krieg, Kandinſky iſt heute Profeſſor am Bauhaus in Weimar, ebenſo Klee, welcher der Gruppe nicht allzu ferne ſtand. Campendonk aber bekam vonſeiten eines Mäzens einen Wohnſitz bei Crefeld. Die Münchner Plaſtik erhielt eine Schwächung durch Wegberufung Edwin Scharffs nach Berlin.

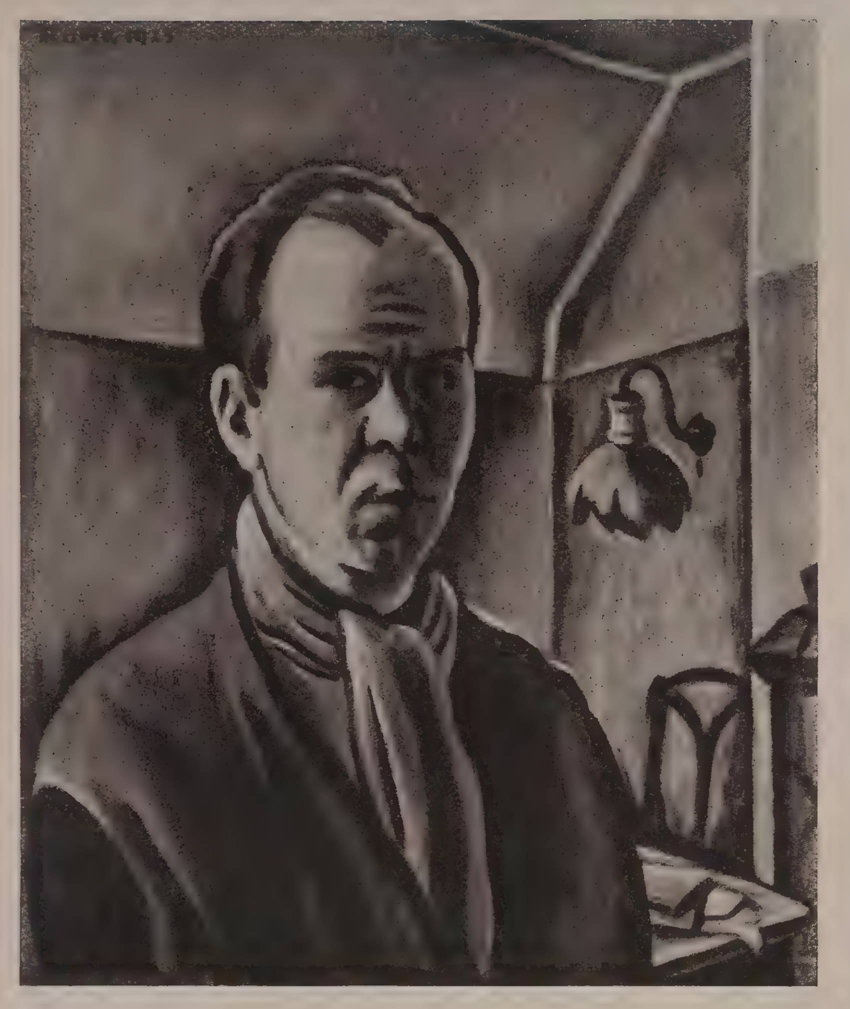
Nun hat ſich in den beiden letzten Jahren ein neuer Stil der Malerei entwickelt, ſtark unterſchieden von dem des „Blauen Reiters“, indem man dem Expreſſionismus neue Schärfung des Gegenſtandsbewußtſeins zuführte. Dieſe Welle, allmählich in ganz Europa ſpürbar werdend, iſt in München heraufgeführt worden durch drei Maler, welche, ſo verſchieden ſie unter ſich, in Zukunft zweifellos ein und derſelben eröffnenden Stufe zuzurechnen ſind. Es handelt ſich um die neueren Arbeiten von Schrimpf, Davringhauſen und Menſe. Schrimpf, in den modernen Lebenskreiſen Italiens geſchätzt (es erſcheint neben einem deutſchen demnächſt ein italieniſches Buch über ihn), hat einen Ruf nach Amerika. Und Davringhauſen iſt nach Berlin übergeſiedelt. Es iſt zu hoffen, daß nicht auch die zweite originelle Welle, deren Zug ſich noch Mancher anſchließen dürfte, ihrer Stoßkraft für München beraubt werde.

Denn es iſt entſcheidend, wie nun eigentlich die viel genannte Mäßigung ausſieht, die auch die Münchner Sezeſſion durchzieht. Man muß von vornherein diejenigen Mäßigungsbezirke abtrennen, die nach Ermüdung oder Langerweile ſchmecken. Denn geiſtiges Leben ſcheint nun mal derart gebaut, daß es zur Ruhe nicht kommen kann und, ſtändig weiter taſtend, den Pol des Guten umkreiſen muß. Manche Betrachter meinen, daß heute die Spannung zwiſchen Publikum und Künſtlern (auch das Geſunde an ihr) verſchwinde, daß ſich alles gerührt in die Arme zu ſinken drohe und nichts als ſchlaffer Kompromiß bevorſtehe.

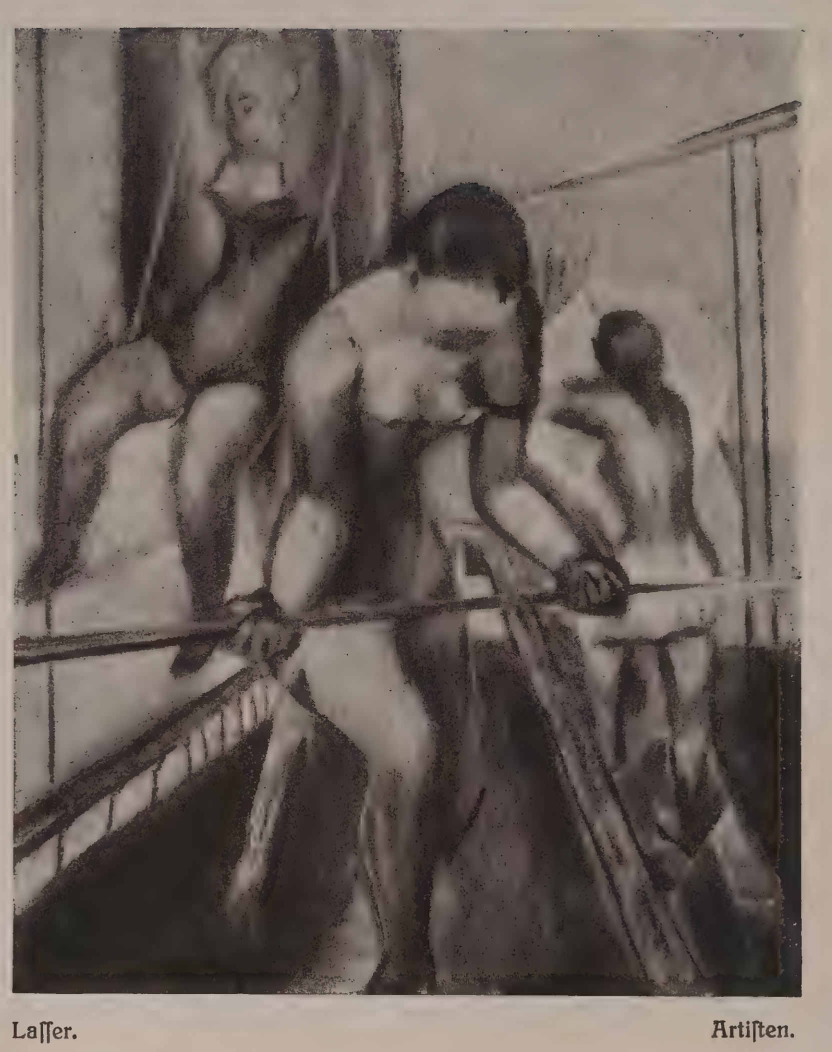
Die Geleiſe der Alten und der Neuen Sezeſſion laufen tatſächlich aufeinander zu. Aber bald entdeckt man: Wo die Mäßigung einen *originellen* Zug hat, iſt man wieder auf die Wartezeit wirklichen Verſtändniſſes angewieſen. Dabei wird doch der Sachhunger des Publikums nun reichlich befriedigt, indem das Originelle der Neuerer diesmal ja gerade darin liegt, die machtvollen Formenzüge ihrer Bilder mit beinah mikroſkopiſcher Genauigkeit zu erfüllen, die weithin wirkende Großform mit naheſter Einzelanſicht zu verſchränken. Es iſt nicht wahr, daß man „nach hochgemuter Zeit" heute wieder ins *bloße* Fertigmachen und Kläubeln abſinken wolle. Zwar wird das Fertigmachen morgen *allgemeine* Forderung ſein (und es *bleibt* das höhere), aber auch dieſer neuen Kunſt wird von Grund aus eine neue *Weltanſicht* eignen. Die Betrachter lieben vorläufig mehr denjenigen Zweig, der ins wohlig Maleriſche und ins mild Ausgeglichene zurückſchwingt. Der Zukunft aber dürfte diejenige Linie gehören, die ſich mit gewiſſer Schärfe an die Dingwelt ſaugt und eine kühlende, metalliſch geſpannte Präziſion wie mit angehaltenem Atem erſtrebt.

Indem ich den Eindruck der heutigen Ausſtellung zuſammenfaſſe, lege ich das ſimultane Kunſtgut ein und desſelben geſchichtlichen Augenblickes auseinander, wie man einen Fächer öffnet, um die geſchichtlich ganz verſchiedenen Flächen, welche in ein und derſelben Zeit aufeinander lagern, nun *nebeneinander* zu bekommen. Man kann das inſofern, als *jede* Zeit verſchiedenſte Schichten in ſich vereint. Ich habe den Mut gehabt, den ganzen Glaspalaſt zu durchpilgern, dieſes zarte Eiſenungeheuer, daß die Jahresproduktion einer Rieſenſtadt in allen ihren Richtungen umklammert hält. Wer nicht durch einen Notausgang ausbricht und getreu den Anfangspunkt wieder erreicht, ſpürt nach dem erſten Schwindel im Gehirne das Geſetz, mit dem man ſich abzufinden hat. Daß zu genau der gleichen Zeit die einen empfinden und malen wie unſre Großväter, andre wie unſre Väter, wieder andre wie wir ſelbſt, und wenige, wie unſre Söhne oder Enkel malen werden. In der *Neuen* Sezeſſion handelt es ſich höchſtens um Väter, Söhne und Enkel, das heißt um nachklingenden Impreſſionismus, um Expreſſioniſten und um die eben einſetzende Art.

Von ganz alter, beinah biedermeierlicher Glätte ſind die Bilder *Th. Th. Heines*. Sie gehörten eigentlich nicht in den Rahmen dieſer Sezeſſionsſchau. Welcher Unterſchied zwiſchen vor- und nachexpreſſioniſtiſcher Art des Pflegens und Durchformens liegt, würde draſtiſch deutlich werden, wenn dieſe Bilder etwa neben Schrimpf hingen, der durch die Dämonie und Abſtraktionskraft moderner Kunſt hindurchgegangen iſt. Dem äußeren, könneriſchen Glanz der Malerei Heines überlegen ſcheinen die ſchüchternen, durchweg kleinen Formate von *Troendle*, in ſcheuen, grau verdämmernden Farben des vergehenden Tages, mit mildem Phlegma dicklicher, idylliſch einhertreibender Geſtalten, das Ganze in einer Bildform, die zugleich noch von Zeiten Feuerbachs und Marées' zehrt. Hiergegen erſtrebt ſtrahlende, ſaftgrüne Farbe des ſommerlichen Mittags *Schinnerer*, doch ebenfalls in älterer Landſchaftsform, aber nun anſpruchsvoller, wobei es etwas eklektiſch hergeht und weder zu einem wirklichen maleriſchen Blühen, noch zu der entſchloſſenen Abſtraktion einer ſpäteren Stufe kommt. Naturaliſtiſch im negativen Sinn bleiben vor allem aber die Arbeiten *Feldbauers*, in denen faſt nur geſtaltloſes Geſtammel ſteckt. Reizvoller iſt bei der *Caſpar-Filſer* eine Vermählung von leichtem, maleriſchem Fluß faſt noch des Impreſſionismus mit der robuſteren Großform ſpäterer Kunſt. Ihre Gebilde ſchweben oft zwiſchen zwei guten Möglichkeiten, etwa dem blühenden Schmelz und Iriſieren Renoirs und jenem ſchwereren Zugriff, blond und doch ge-



Unold. Selbstbildnis.



Lasser. Artisten.



Lauterburg. Landschaft.

Seewald. Le Quatro Strade.



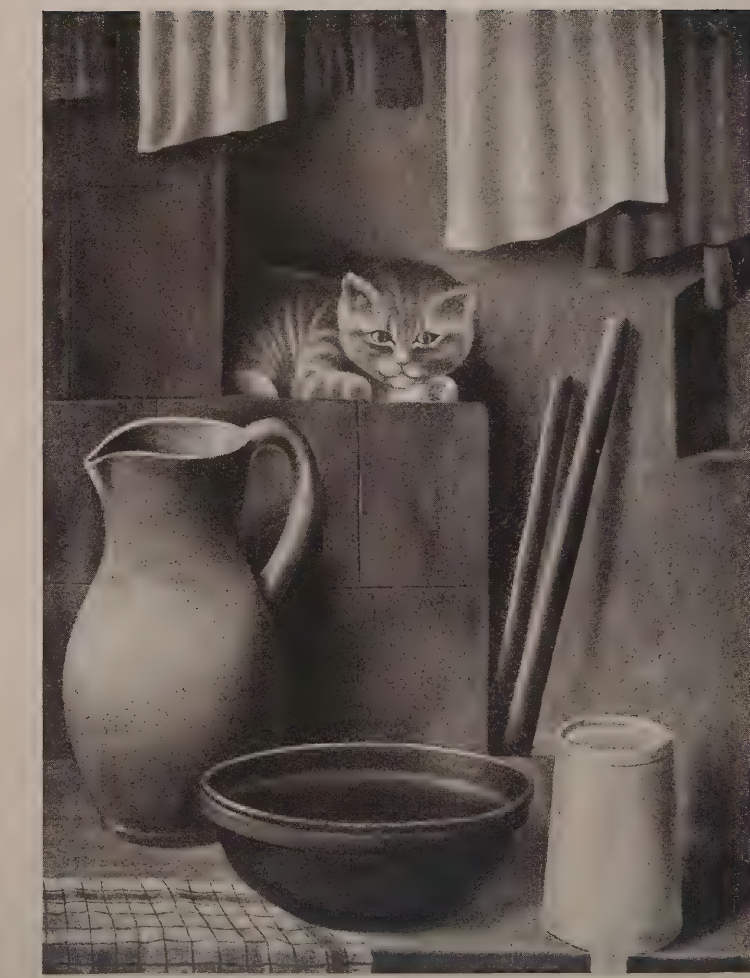
Menſe. Landſchaft mit Hirtin.



W. Thöny. Waiſenhausgarten.



Menſe. Doppelbildnis.





Schrimpf. Stilleben.

dämpft im Klang, aber nicht immer in standhaltender Auswiegung dieser Elemente. Die Landschaften von Julius Heß würden noch einem Trübner gefallen, haben andrerseits aber im Raumbau Kräfte, die sie unsrer Gegenwart wirklich nahebringen. Hiergegen wirken die Landschaften von Schülein weiblicher und fast zerfließend. Ein impressionistisches Hauchen ist in ihnen, andrerseits versucht er sie zu durchschießen mit wiederkehrenden Formen, mit stehenden Spitzkegeln als einem durchgehenden Aufbau. Doch zerspellt und zerfließt das Ganze meist in einer Farbwelt, die nach Süßstoff schmeckt. Viel überzeugender wirkt die leichte Hand Großmanns, der hauchende Zartheit reizvoll mit barschem Zugriff vereint.

Im engeren Sinne expressionistische Zone betritt man mit Karl Caspar, der heute in München als die populäre Größe dieser Kunstphase gilt. Die inzwischen beliebt gewordene Wucht und Schwerform, wie sie der Gauguinkreis um 1890 bereits verwirklichte, wie sie die „Brücke" auf deutschem Boden später radikalisierte, ist hier in einer dritten Phase ins wohlig Warme und ins flüssig Bunte umgesetzt, schmackhaft gemacht durch eine unterirdische Gefälligkeit fast der „Scholle", verbunden mit den begehrten religiösen Themen, wie in summarischem Rausche hingebreitet. Leider aber mit einer dicklichen Behäbigkeit in den Gliedern, welche bald offenbaren wird, daß es sich hier nicht um die vermutete Tiefenschicht handelt. Wilhelm Thöny (nicht zu verwechseln mit dem Simplizissimuszeichner), der in seinem „Klostergarten" von Caspar auszugehen scheint, wirkt weniger weichmütig, indem er gespensterndes Schwarz ins blühende Farbbett wirft, gerade weltliche Themen durchgeistert — und in die versprechenden Bilder etwas von der Welt Munchs, andrerseits Klees hineinzaubert. (Die Abbildung wirkt ungünstig fleckig.) Die Nachtmagie von Theater und Rummelplatz bringt Lichtenberger zur Wirkung. Sein „Schaukelkarussell", das „Volksfest" von A. W. Kampf und der „verlassene Rummelplatz" des Schulz-Matan zeigen die Unverwüstlichkeit dieser noch aus dem Impressionismus stammenden, aber völlig umgedeuteten Bildgattung. Püttner ist nach sehr bizarren, wohl den Kubismus mißverstehenden Experimenten zu Bildern zurückgekehrt, die sein früheres Streben mit dem neuen durchaus nicht sinnlos vereinen. Während Gött mit dem Wenigen nicht zu überzeugender Wirkung kommt, scheint es mir, daß man in der verstorbenen Paula Deppe ein männliches Talent von düsterer Kraft wahrhaft zu betrauern hat. Die erregte und beklommene Landschaft gehört zum Besten der Ausstellung. Maly rechnet zu jener afrikanisch derben Art des Expressionismus, der seit der „Brücke" in Aufschwung kam, nur möchte er noch einmal überbieten an Wucht der Abstraktion. Seine Leiber stehen holzklotzig drohend, steingrau und dabei in brutaler Fleischlichkeit. Aus einer zarteren Welt stammen die Akte von Lasser. In ein geometrisches Bezugssystem gestellt, in dem sie turnen, jonglieren oder lagern, quellen die fruchtreifen Weiberkörper über ihren eigenen Rand und ergießen sich gleichsam in die ersterbend abgedämpfte, blühende Grauflut des Raumes. Bilder, die sämtlich um das Weibliche kreisen. Sie scheinen die Thematik und zarte Toneinheit eines Degas über Picasso in eine durchaus eigene Sphäre zu führen. Trotz manchmal aussetzender Zeichnung scheinen sie durchkultivierter als die anspruchsvolleren, trotz ihrer Dämpfung meist schwülen und bunten Arbeiten von Eberz, von dem nur das hellere Doppelporträt überzeugte.

Runder und ausgewogener sind Seewald und Unold, weil sie in nicht sehr weit genommenem Kreis von Bildformen unter Meidung von religiöser Problematik zwei erfüllbare Arten des Idylles pflegen. Unold gibt, etwa in Moll, das Treiben norddeutscher Arbeiter im Hafengelände, oft zart gesenkt im Kolorit, in fahler, halb weher, halb süßer Beklommenheit, aus welcher satte Abendfarben blühen wollen. In guten Stücken ein seelisches Zwielicht von stillem Reiz der Weltdeutung: nicht bejahend, nicht verneinend. Seewald äußert sich, immer wieder italienisches Gelände nehmend, bejahend und gleichsam in Dur (unsere Abbildung ist nicht bezeichnend) über die geschmeidige Fülle der Erde, über ihr leuchtendes, fächerndes Vegetationsgrün, das den tropischen

Himmel durchschießt. Die beiden Maler verhalten sich fast wie ausgreifender Mittag zu erstem, hüllendem Abenddämmer. Aber ein und desselben Tages, denn sie stehen auf gleicher Stilstufe. Leider wird Seewald oft bedroht durch seine genugsame, selbstzufriedene Formel, mit der er sich nicht mehr von Grund aus in Frage stellt und, wie Viele fürchten, nur Entwicklungsmöglichkeiten bringt.

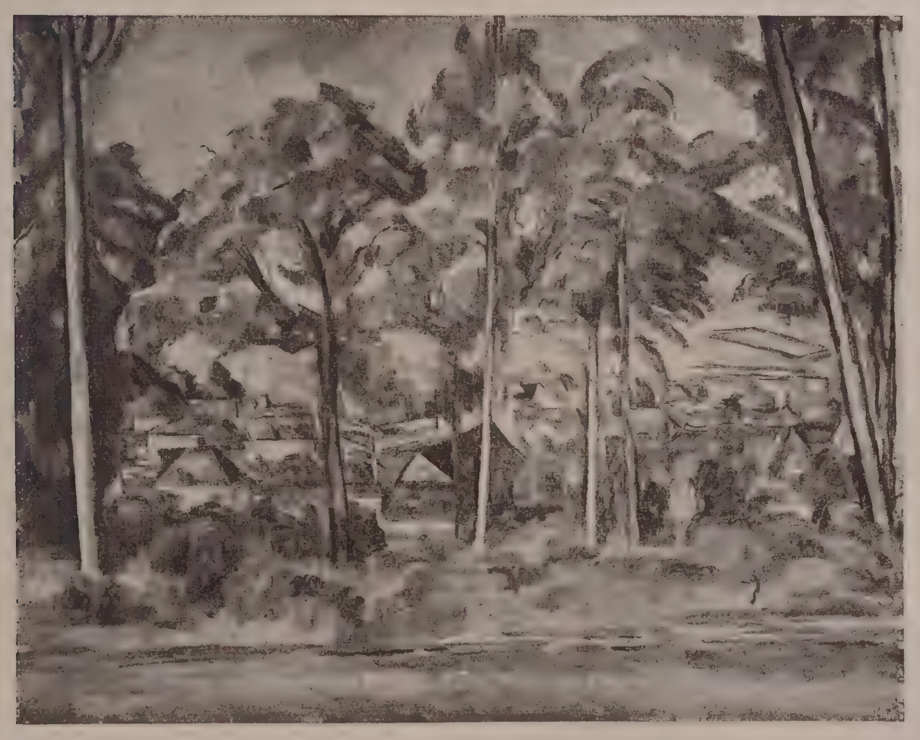
Nur genannt seien N o w a k, K o p p, N e r e s h e i m e r, S c h a e f l e r. Einer Erörterung aber bedarf der junge L a u t e r b u r g, der mit einem ganzen Raum zu sehen ist. Ein fast verwirrend reicher Eindruck. Elemente aller Phasen neuerer Malerei scheinen hier aufgescheucht und eingefangen: Gegenstandshäufung bei beherrschtester Komposition, impressionistische Wischer bei entschlossenster Linearabstraktion, schemenhafte Scheinwelt, die plötzlich schärfste Dinglichkeit erreicht, schmutziges Grau neben flammender Lokalfarbe, Handgelenk neben Schwere, Spielratz neben Bekenner. Alles durchschossen mit Phantasie und durch Können zusammengehalten. Wenn dieser Maler nicht abschweifen wird ins pathetisch Religiöse, das man ihm nicht recht glaubt (ich wittere in ihm einen verkappten Spitzweg), wenn er andrerseits sich nicht auf billiges Witzeln einläßt, sich nicht verpufft in Schnurrpfeifereien eines Antiquars und Kauzes hinter Kakteen (Idee des „Atelierreiters“, Zylinderhutpointen usw.), so wird Starkes von seiner Schwingungsweite zu erwarten sein. Wo ein phantastisches Naturgefühl pointenlos ausströmt wie in der Landschaft (Abb.) oder im Pflanzenstilleben, wo alle Magie in den Leib der Dinge selber kriechen muß, da ist Lauterburg schon heute fesselnd.

Von den Jüngsten, den „Enkeln“, waren nur Schrimpf und Mense in ihrer Dingschärfe und Gehaltenheit da. Ein zweites Münchener Paar, auf anderer Stilstufe stehend als Seewald und Unold. Wieder eine hellere und eine nächtlichere Natur. S c h r i m p f treibt ins kindhaft Reine, still Geklärte, ein Nazarener neuester Kunst. Mense ins dunkel Dämonische, trotz der verwandten Bildmittel. Während Schrimpfs „Kind mit Hund“ schwerlich standhält, sehe ich in seiner „Hockenden“ und seiner „Lesenden“ köstliche Ausgewogenheit des Blockes. Das kubistische Häuserbild von 1907 neben dem „Stilleben“ von 1922 (Abb.) zeigt Anfang und Ende dieser schönsten Entwicklung, die bei beibehaltener Blockform immer ausführlicher und ehrfürchtiger vor der Wirklichkeit wird. M e n s e s Doppelbildnis (Abb.) ist großzügig komponiert und beinahe miniaturhaft durchgezeichnet. Nur selten ist die gewollte metallische Erstarrung eine äußere. Das Bild ist übrigens an den Händen und an des Mannes Schläfe noch nicht fertig. Die Landschaft (Abb.) in ihrer Durchstellung von tiefer Abendfarbe mit durchgeklärtester Form, großer Nähe und winziger Ferne scheint von standhaltendem Gewinn.

Solcher Stilstufe gegenüber muß man zum Schluß feststellen, wie sehr, nach unausrottbarem Gesetz der Trägheit, Betrachter und Kritik wieder nachklappen. 1890, als Gogh und Gauguin mit dem Expressionismus durchbrachen, ächzte das Publikum: „Warum so radikale Abstraktion? Wir wollen Dinglichkeit.“ 1920, mit Mühe zur Abstraktion erzogen, stöhnt dasselbe Publikum: „Warum so radikale Dinglichkeit? Wir wollen unsre Abstraktion.“



Hans v. Marées. Der Mann mit der Standarte.

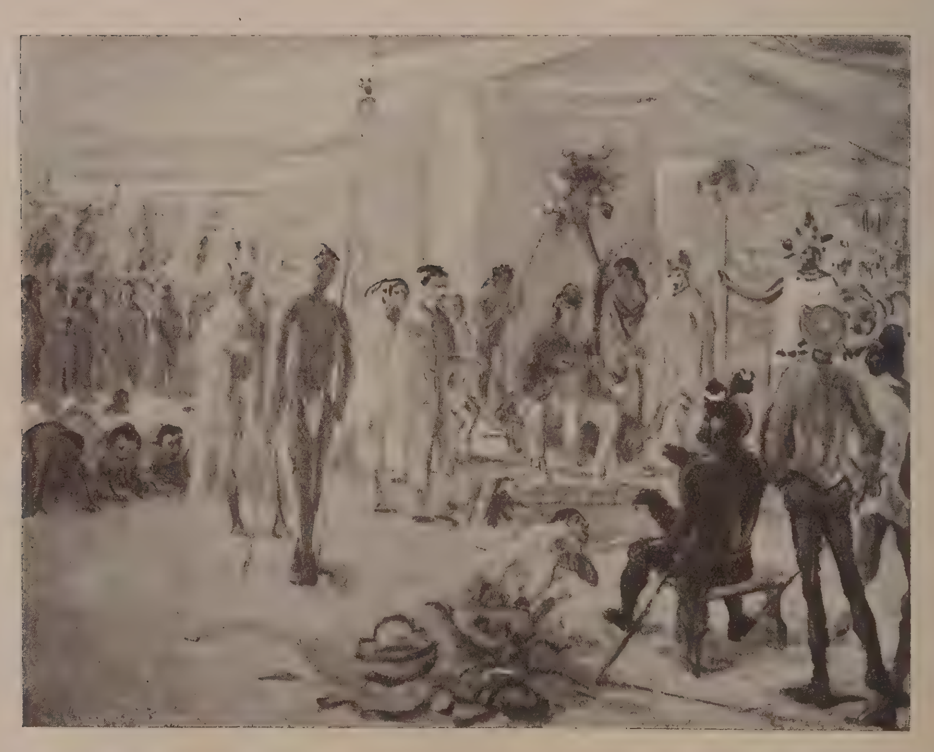


Paul Cézanne. Südfranzösische Landschaft.

Aus der Bremer Kunsthalle.



Edvard Munch. Die tote Mutter.



Max Slevogt. Cortez vor Montezuma.

Aus der Bremer Kunsthalle.

Neuerwerbungen der Bremer Kunſthalle in den Kriegs- und Nachkriegsjahren

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln *Von W. v. ALTEN*

Ein Muſeum neuerer Kunſt muß Sammelbecken ſowohl wie befruchtende Quelle ſein, Wahrer der Kunſttradition und Vermittler zwiſchen der jeweiligen Form der Kunſtäußerung und der Geſamtheit. Es kann ſich nicht damit begnügen, vorhandenen Beſitz zu erhalten und ihn für die Wiſſenſchaft oder für den Genuß auszuwerten. Es verlangt ſtete Arbeit an ſich. Die Ausmerzung deſſen, was die Zeit als nicht bleibend erweiſt, iſt ebenſo unumgängliche Aufgabe, wie die Füllung von Lücken. Vor allem iſt jedoch die Auseinanderſetzung mit der Kunſt der Gegenwart, ſie rückwärts der Vergangenheit zu verflechten und nach vorwärts ihr Zukunfthaftes zu erkennen, ſchöne, aber auch verantwortungsvolle Pflicht.

In den Kriegs- und Nachkriegsjahren hatte die Entwicklung der Sammlungen der Bremer Kunſthalle in dem angedeuteten Sinne mehr als die gewöhnlichen Hinderniſſe zu überwinden. Dieſe Zeit brachte eine verwirrend vieldeutige Entwicklung in der Kunſt. Das Verſchiedenartigſte ſtand bald unvermittelt, bald ſich durchdringend nebeneinander. Eine Lage, in der weder eine Einſtellung auf eine „Richtung“ noch ein „gerechtes“ zu Worte kommen laſſen aller „Richtungen“ die Loſung für eine erfolgreiche Sammeltätigkeit ſein konnte. Nur wenn unbeirrt nach dem einen Geſichtspunkte der Qualität geſammelt wurde — ein Rezept für das Erkennen der Qualität gibt es allerdings nicht — konnte ein geſchloſſenes, das Wertvollſte enthaltende Bild neuerer Kunſt zuſammengefügt werden.

Daß es in Bremen möglich war, auch den Beſtand alter Meiſter durch einen der ſchönſten van Goyen und einen pompöſen Largillière zu bereichern, und die ſo viel geſtältige, an originalen Künſtlerperſönlichkeiten überreiche, deutſche Malerei der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine bedeutende heroiſche Landſchaft J. A. Kochs, einen feinen Ferdinand von Olivier und einen äußerſt friſchen Franz-Dreber, ſoll nur im Vorübergehen bemerkt werden, ebenſo wie die Erwerbung von Menzels 1848 gemaltem „Garten des Juſtizminiſteriums“, einer „Taunuslandſchaft“ Louis Eyſens, des „Landwehroffiziers“ von Trübner und des „Standartenträgers“ von Hans von Marées, der vielleicht der bedeutendſte Zuwachs der Galerie überhaupt iſt (Abb.).

An dieſer Stelle intereſſiert, wie ſich die Kunſthalle mit der Kunſt der Gegenwart auseinandergeſetzt hat. Auf die Erwerbungen des Kupferſtichkabinetts ſoll dabei, obwohl ſie im engen Zuſammenhange mit denen der Galerie ſtehen, nicht eingegangen werden.

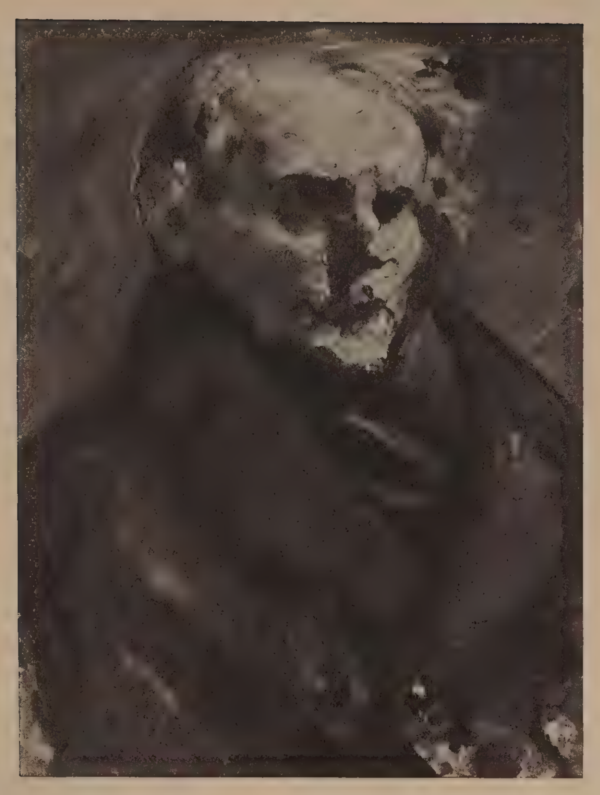
Erheblich an Gewicht gewann die ſchon immer mit beſonderer Liebe gepflegte Sammlung deutſcher Impreſſioniſten. Von Liebermann wurde die „Dünenpromenade“ von 1911 angekauft, die in engbegrenzter, zwiſchen Reſedagrün und Roſa liegender Farbenſkala ſich bewegt, ein herbes Bild, voll des Atems der See. Durch Tauſch gelangte ein 1916 gemaltes „Selbſtbildnis“ Liebermanns, ſchon auf ſeinen abgeklärten und verinnerlichten Altersſtil hinweiſend, in den Beſitz der Galerie. Vier Bilder von Slevogt wurden der Sammlung zugeführt: das „Porträt Konrad Anſorges“, der „Jäger am Abhange“, die „Schwarzen Panther“, eine der ſchönen Skizzen ſeiner Frankfurter Jahre, und „Cortez vor Montezuma“ (Abb.), dieſe leicht beſchwingte, äußerſt romantiſche Impreſſion, die ſein liebenswürdiges und ſpielendes Improviſieren, ſeine Fähigkeit, Einzelheiten farbig aufblühen zu laſſen, daß ſie wie Gewebe aus köſtlichen Federn exotiſcher Vögel leuchten, ebenſo wie ſeine Bedingtheit im Schaffen eines „Bildes“ beſonders einleuchtend zeigt. Corinths ſchon durch den „Peter Hille“ und einem „Schlächterladen“ vertretene Malerei wurde ebenfalls bedeutungsvoll ergänzt. So wurde das früher in der Sammlung Rothermund befindliche „Strumpfband“ wohl die ſchönſte,

das Stoffliche am meiſten vergeiſtigende Verſion dieſes den Künſtler ſo oft beſchäftigenden Themas, erworben. Das Geſchenk einer kleinen „Schlachthausſkizze“ von 1882 läßt ſtaunend erkennen, mit welcher genialen Freiheit ſchon damals Corinth bisweilen die Sujets behandelte, um ſeine Farbenviſion zum Ausdruck zu bringen. Der 1922 datierte „Blühende Apfelbaum“ iſt dann ein gleichzeitig typiſches und doch wieder einzigartiges Beiſpiel ſeines Spätſtiles, der das Naturobjekt ganz ſouverän nur noch gleichſam zum Vorwand nimmt, um die Leinewand mit einem rauſchenden Farbenmoſaik zu überziehen. In dieſem Bilde des mit weißen Blüten überſäten Baumes iſt die ganze jubelnde Fülle und Pracht des Frühlings weniger geſchildert als gleichſam ſymboliſiert (Abb.). Die bedeutendſte der Corinthſchen Erwerbung iſt aber zweifellos die des Porträts Bernd Grönvolds (Abb.). Mit Schwarz, Grau und dunklem Blau iſt es beſtritten. Das Rot der Signatur „Lovis Corinth 1923“ und ihr brandigroter Reflex auf dem rechten Ohre des überlebensgroßen Kopfes iſt der einzige heftigere Farbenakzent. Wie aus dem Felſen gehauen erſcheint dieſer mächtige Kopf mit ſeiner wie Vorgebirge ragenden Naſe und Stirn, unter der tief im Dunkel verborgen die Augenhöhlen drohen. Es iſt das Bild Eines, der ſchon in das Jenſeitige blickt. Es gibt ſpäte Goyas, Bildniſſe von Daumier, die derſelben geiſtigen Sphäre entwuchſen. Von Max Beckmann gelangte als Geſchenk eines Gönners ſein „Kaiſerdamm“, 1911 gemalt, in dem ſich ſchon das Wetterleuchten einer neuen Kunſt ankündet, in die Galerie.

Eine Notwendigkeit für die Kunſthalle, wollte ſie ihre Aufgabe, ein Bild der neuen Kunſt zu geben erfüllen, war, nachdem ſie ſchon längſt eine der beſten Landſchaften van Goghs beſaß, die Erwerbung eines Cézannes und eines Munch.

Von Cézanne gelang es, die aus der Sammlung Falk ſtammende „Südfranzöſiſche Landſchaft“ anzukaufen, eines jener in den neunziger Jahren entſtandenen Bilder, die zugleich Vollendung des Impreſſionismus und entſcheidender Schritt in das Reich neuer künſtleriſcher Ideale ſind (Abb.). Die Dächer eines Dorfes, Kubus an Kubus gefügt und anſchließende Felderſtreifen, feſt gerahmt und zurückgeſchoben von den Bäumen des Vordergrundes vermitteln das Wohlgefühl ſicher geſtaltender Raumverhältniſſe. Und alles iſt gegeben mit Cézannes edler Zurückhaltung dem Natureindruck gegenüber, mit ſeiner Feinheit in der Abwägung der Valeurs, mit ſeiner zauberhaften Schönheit der Farbenmaterie. Munch gelangte mit ſeinem „Das Kind und der Tod“ in die Sammlung. Seine ausdrucksſtarke und melodiſche Zeichnung, ſein Erfaſſen des Themas mit der Schlagkraft und Naivität eines Volksliedes, ſeine Fähigkeit, Einmaliges zum Typiſchen zu erhöhen und die Seele zu erregen, Dramatiker zu ſein, hat er nirgend mehr als in dieſem Bilde erwieſen.

Von den Führern des deutſchen Expreſſionismus, der keinem mehr als Munch verpflichtet iſt, wird Heckel in Bremen durch zwei Landſchaften vertreten, unter ihnen der aus Heymels Beſitz ſtammende „Kanal in der Großſtadt“, der rein und ſtark die neue Einſtellung der Natur gegenüber, aber auch den asketiſchen Verzicht auf die ſinnliche Schönheit der „Peinture“ zeigt. Unter den Schmidt-Rottluffs iſt der bedeutendſte das „Stilleben mit peruaniſchen Gefäßen“ (Abb.), im Gegenſatz zu Heckel nicht den Tiefenraum, ſondern die Fläche in dekorativer und eigentümlich feierlicher an die Wirkung alter Moſaiken gemahnenden Monumentalität ausdeutend. Kirchner wird vorläufig noch nicht vollgültig durch eine „Seelandſchaft“ repräſentiert, während das „Kallaſtilleben“ ein vorzügliches Beiſpiel von Pechſteins bravonröſer, etwas kalter Manier iſt. Kokoſchkas 1918 gemalte „Jagd“ (Abb.), mit einem Furor ineinandergeflochtener Pinſelſtriche gemalt, voll rauſchender und pathetiſcher Bewegung, und ein „Damenbildnis“ von 1913 führen in die Kunſt dieſes vielleicht begabteſten, aber trotzdem problematiſchen Malers unſerer Generation. Von Nolde wurde mit Bewußtſein an Stelle eines Gemäldes eine größere Anzahl Aquarelle angekauft, Blätter von ſeiner Südſeereiſe, Köpfe unkomplizierter und ſtolzer Raſſen mit wahrhaft archaiſcher Größe geſehen, ein tropiſcher Wald, ſattfarbige, großblättrige, in geiler Fruchtbarkeit aufquillende Gewächſe.



Lovis Corinth. Bildnis Bernd Grönvold.



Rudolf Großmann. Maler unter Bäumen.

Aus der Bremer Kunsthalle.

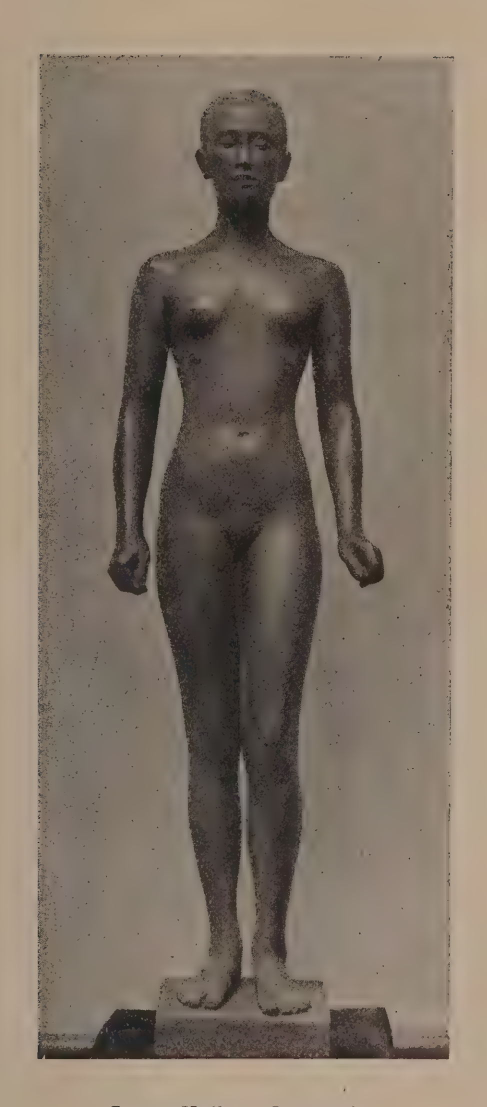


Karl Schmidt-Rottluff. Stilleben mit peruaniſchen Gefäßen.



Oskar Kokoſchka. Die Jagd.

Aus der Bremer Kunſthalle.



Georg Kolbe. Javanerin.



Hermann Haller. Spitzentänzerin.

Aus der Bremer Kunsthalle.



Renoir. Dejeuner. Mit Genehmigung von Paul Caſſirer.

Städelſches Kunſtinſtitut, Frankfurt a. M.

Außer auf dieſe, mehr oder minder gut als Expreſſioniſten zu bezeichnende Künſtler, hat die Kunſthalle ihr Augenmerk beſonders auf einige der zu den Mitgliedern des Kreiſes des „Café du Dome“ gehörende Malern gerichtet. So erwarb ſie zwei Landſchaften Rudolf Großmanns, die „Anſicht von Zehlendorf“ und „Maler unter Bäumen“ (Abb.), die getragen ſind von der beſten maleriſchen Tradition, die das Paris des beginnenden 20. Jahrhunderts vermitteln konnte, köſtlich in der Malerei und ihrer wie ſpielend erreichten Bildmäßigkeit, deren Mangel Pascins „Frauenakt“ trotz aller ſeiner maleriſchen Qualitäten neben ihnen einen ſchweren Stand haben läßt.

Auch die Skulpturenſammlung wurde nicht vernachläſſigt. Kolbes ſtehende „Javanerin“ von 1916, eine der vorzüglichſten ſeiner lebensgroßen Bronzen, feierlich und doch von ſüßer Anmut, krönt den ſchon vorhandenen reichen Beſtand an Kolbeſcher Plaſtik (Abb.). Von Lehmbruck wurde ein Steinabguß des Kopfes der Duisburger Figur angekauft, in dem der Ekſtatiker mit dem helleniſch-ſinnlichen Künſtler ringt. Der Bremer Kurt Edzard iſt mit einer lebensgroßen Bronze, einem ſtehenden weiblichen Akt, und zwei Bildnisköpfen vertreten, von denen namentlich ein jugendlicher Frauenkopf durch Stilſicherheit und kultivierte Zurückhaltung hervorragt. Fioris männlich herbe Plaſtik voll Ruhe und ſtarker innerer Spannung zeigt eindrucksvoll ſeine „Frau“ von 1919, ebenſo wie die Terrakotta „Spitzentänzerin“ und ein „Porträtkopf“ die im Sinne Maillols die plaſtiſche Form erſtrebende Kunſt Hermann Hallers die voll Temperament und Grazie iſt, und ſich mit raffiniertem Können auszudrücken verſteht.

Die vorzüglichſten Neuerwerbungen der Bremer Kunſthalle aus den Kriegs- und Nachkriegsjahren einmal zuſammenhängend vorzuführen lohnt nicht nur dadurch, daß es Rechenſchaft darüber legt, in welchem Sinne ſich dieſes Muſeum mit der Kunſt unſerer Zeit auseinandergeſetzt hat, ſondern auch unter dem Geſichtspunkte, in welchem Umfange es einer Galerie, die faſt vollſtändig laufender Mittel zu Ankäufen entblößt iſt, in erſter Linie durch Abſtoßung von Entbehrlichem und in geringerem Maße durch Heranziehung von Kunſtfreunden möglich geweſen iſt, trotz aller äußeren Hemmungen ihre Sammlung lebendig zu erhalten.



Moderne Bilder im Städel-Neubau

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — *Von SASCHA SCHWABACHER*

Über die großartige Erweiterung und Umordnung des Frankfurter Städelschen Kunstinstitutes habe ich nach der Einweihung des Anbaues im „Cicerone“ berichtetet. Inzwischen sind die Bestände des alten Museums durch die wunderbaren Leihgaben altdeutscher und altniederländischer Meister aus dem historischen Museum aufs glücklichste ergänzt und bereichert worden. Die Säle der alten Meister bieten in ihrer jetzigen Aufmachung, klaren Gliederung und Übersichtlichkeit ganz neue, bedeutungsvolle Eindrücke.

Es kann aber heute leider nicht der Lockung nachgegeben werden, die geistigen Zusammenhänge aufzuspüren, die diese Werke mit denjenigen unserer Zeit verbinden. Wir müssen uns darauf beschränken, die Räume der jüngeren und jüngsten Kunst, die im Neubau untergebracht sind, zu durchwandern.

Das helle, große Haus mit den Werken aus den letzten zwei Jahrhunderten war nicht leicht zu ordnen. Bilder von nur lokaler oder nur kulturhistorischer Bedeutung und die übergroße Zahl von Arbeiten aus der Gründungszeit des Städelschen Kunstinstitutes mußten, ohne ermüdend und störend zu wirken, aufgehängt werden. Diese Schwierigkeiten sind sehr klug und taktvoll überwunden worden. Man hat auf eine Zusammenfassung des Verwandten hingestrebt, ohne die sonst übliche, pedantische Einordnung nach rein historischen Gesichtspunkten und gerade durch diese Freiheitlichkeit sichtbar gemacht, wie vielfältig sich die Linien der Entwicklung überschneiden und durchkreuzen, wie oft die späteren Formanschauungen vorausgenommen, von der Konvention der Zeit dann überdeckt, von einem jüngeren Stil wieder gepflegt wurden, und wie die stärksten Werke den Zwang der Schule sprengen und sich im Ewigen begegnen.

Als Dominante der Bildersäle im Neubau erscheint der lichtvolle Raum mit den Franzosen, voran die Impressionisten. In diesem Saal strömen nebeneinander „Die Croquetpartie“ Manets, Renoirs zärtlich zauberhaftes „Frühstück“ und „Lesendes Mädchen“, Degas beschwingte, aus schwarzen Farbtönen des Vordergrundes aufsteigende Lichtvision der Tänzerinnen und das „Déjeuner“ Monets mit seiner wunderbar feinen Tonmalerei ihre flutenden Farbwellen aus. Courbets „Woge“ drängt auf kleiner Leinwand die ganze Fülle und Kraft des bewegten Meeres zusammen. Die Bilder deutscher, sogar Frankfurter Meister sind mit Kühnheit und Erfolg unter die großen Franzosen gehängt worden. Ein füllig, saftig strotzendes Frauenporträt Viktor Müllers und ein duftiges Waldstück von Louis Eysen könnten Werke französischer Künstler sein. Trübners pastellfarbiges „Bildnis einer Dame“ scheint schwebend die Mitte zwischen Degas und Renoir zu halten. Otto Scholderers „Geiger am Fenster“ wirkt wie der Auftakt zur Pleinairmalerei. Es liegt eine weite Entwicklungsspanne zwischen diesem Bild und dem Porträt des „Dr. Gachet“ von van Gogh, das neuerdings einen guten Platz in diesem Saal gefunden hat. Das Werk nimmt den Reichtum an malerischen Mitteln schon als Voraussetzung seiner leidenschaftlich subjektiven Ausdruckskraft. In seinem farbig ornamentalen Gewoge, dem stürmische Empfindung den Rhythmus gibt, ist der Expressionismus bereits vollzogen. Kokoschka verneint in seinem Bildnis des „Dr. Schwarzwald“ das Resultat der schönen Malerei, um die nervöse Unruhe, die Rastlosigkeit seines Kopfes, zu packen.

Geheimnisvolle Zusammenhänge der künstlerischen Anschauung werden vor einem Frühbild Hodlers im deutschen Saale wach, das in seiner prägnanten Formung an die Malerbildhauer des Quattrocento erinnert und zugleich etwas von dem preziösen Reiz Picassoscher Haltung hat. In diesem Werk, wie in dem noch impressionistisch gemalten

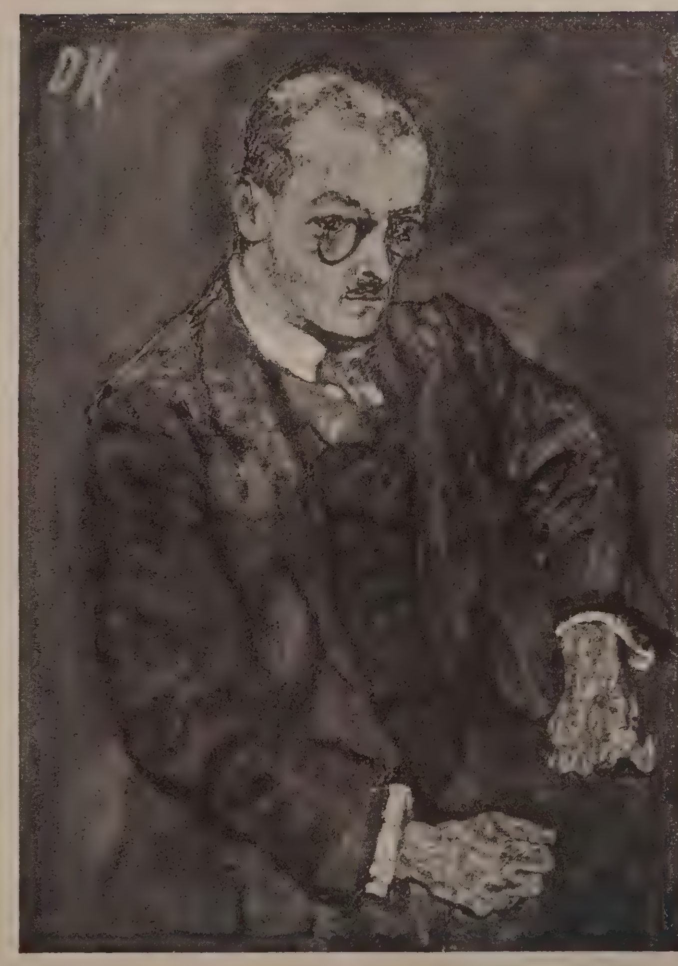


Munch. Sitzende Dame.



Marc. Weißer Hund.

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.



Kokoſchka. Dr. Schwarzwald.



Vincent van Gogh. Bildnis des Dr. Gachet. 1890.

Städelſches Kunſtinſtitut, Frankfurt a. M.

Frühbild van Goghs „La chaumière“ erweist sich wieder, daß wir nichts erwerben können, was wir nicht besitzen. Die Kraft, die später eine eigene Welt zu formen weiß, steckt verhüllt in den Schulwerken. Man spürt die Klaue des Löwen.

Die Komposition „Loth mit seinen Töchtern“ von Karl Hofer ist aus einer glücklichen Zeit des Künstlers, ehe er sich noch die letzte Freiheit, den malerisch schwelgerischen Reichtum seiner Bildgestaltung um einer herben Stilaskese willen, versagte.

Der eigentliche Expressionismus im kleinen Saal ist mit großem Ton überklungen durch den herrlichen Matisse der Galerie. Mit den einfachsten Mitteln in eine scheinbar ganz schlichte Komposition ist ein unausschöpfbarer Reiz von starker, vibrierender und doch abgewogener Farbigkeit gebannt. Erst wenn man den schwächeren Moll dagegen sieht, der alle Indegrenzien Matissescher Kunst zusammenhäuft, begreift man die intuitive Kraft von Matisse. Marcs „Weißer Hund“ mit seinen gelben und blauen Tönen stellt ausgezeichnet die farbige Verbindung zwischen dem blauen Matisse und dem gelben Kirchner „Gutshof auf Fehmarn“ her, der mit seinen spukhaft grauen Gestalten und grauen Schatten in dem Meer von gelb wie ein Traum aus einer phantastisch exotischen Welt wirkt. Auch in seinen andern Bildern breitet Kirchner, der in Deutschland die subtilste und raffinierteste Farbenempfindung von fast pathologischer Feinfühligkeit hat, eine eigene Sphäre um sich aus. Das „Selbstbildnis“ mit der abgehauenen Hand, das der Städel das Glück hatte, zu erwerben, ist eines der besten Werke Kirchners und wird vielleicht in seiner sachlichen Bindung eines grausigen Stoffes in eine ästhetische Wirkung ein Dokument unserer Zeit bleiben. Auch das Porträt seiner Frau ist bei fast graphischer Strenge voll malerischer Schönheit. Beckmanns großaufgerecktes Wollen, sein starkes Können und sein Wissen von der Kunstgesetzlichkeit ist in dem religiösen Bild der „Kreuzabnahme“ nicht zu ganz organischer Einheit geworden. In dem neuerworbenen Werke „Nizza“ vollzieht er die letzte Abkehr von der Bejahung schönen Lebens. Jeder Teil des Bildes ist beste Malerei und doch eine bewußte Umkehrung der künstlerischen Lustbetonung in ihr Gegenteil. Das Gemälde „Häuser“ von Rohlfs, das jetzt nach der Neuordnung die Breitwand füllt, zeigt hier erst die ganze Noblesse, Intensität und farbige Lebendigkeit, die Teile dieser Kunst sind. Ein neugestifteter Campendonk „Das Gebirge“ (aus der Kowarzikstiftung) ist von kindlicher Dumpfheit, die sich selbst ein wenig im Bewußten spiegelt, dabei kompositionell und malerisch von großer Delikatesse. Brasch, Babberger, Ewald, Lismann, Pechstein, selbst die Modersohn und ein nicht glücklich gehängter Heckel verklingen neben den starken Akkorden.

Mit einem kühnen Experiment fand ein neuer, dekorativer Pellegrini seinen Platz neben den beiden Bildern „Mann mit der Ente“ und „Sitzende Dame“ von Munch, die in ihrer Einfachheit von fast dämonischer Ausdruckskraft sind. Sonst gehört dieser zweite, große Oberlichtsaal den deutschen Impressionisten. Trübner, Liebermann, Slevogt, Nußbaum beweisen in einzelnen Werken die Notwendigkeit und das künstlerische Recht ihres malerischen „l'art pour l'art“.

Man verfehle nicht in die kleinen Kabinette des alten und neuen Städel zu gehen, die in Bildern und Skizzen der primitiven Meister, Romantiker und Impressionisten, die unterbewußten Pfade zeigen, die zum Expressionismus führen.

Durch die ganze Organisation des Städel, durch das Fertige und Unfertige der neuen Säle strömt ein lebendiges Verständnis für die ewigen Wandlungen der Kunstformen, — ein Verständnis, das in allen Tendenzen und Richtungen das Wesentliche, die echte Kunstäußerung, entdecken und darzubieten sucht.

Das moderne Bühnenbild

Von WILHELM MICHEL | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Eine verwirrende Vielfältigkeit tut sich auf, wenn man in die Welt des modernen Bühnenbildes hineinblickt. Was nur möglich ist an einfachen oder verwickelten Bezügen zwischen Dichtung (nach Zeit der Handlung, Zeit der Entstehung, Sprachstil, Weltanschauung), Regie und bildender Kunst, belegt sich mit einer Unzahl von Proben. Seit zwanzig und mehr Jahren laufen in Deutschland die Bemühungen um die moderne Szene. Fast sämtliche Probleme, die die bildende Kunst dieser Zeit erhitzt, begeistert oder geängstigt haben, tauchen auch in der Arbeit unsrer Bühnenbildner auf; nur unendlich kompliziert durch den ungefügen, schwer zu beherrschenden Apparat des Ausdrucks, durch die Fülle der Rücksichten und alle Bedingungen der Arbeit. Ästhetisch und zeitpsychologisch bildet die moderne Szene mit der modernen Kunst eine Einheit. Auch sie zeigt die scharfe Wendung ins Subjektivistische hinüber, von da aus den Zug zum Typischen, dann zum Romantischen, dann zum Zerfall mit dem „Gegenstand" und zur „Entweltung". Auch an ihrem Anfang steht eine mächtige schöne Befreiung aus der Gebundenheit durch Naturwirklichkeit und Historie, ein außerordentlicher Zuwachs an Mitteln, eine bestimmtere, bewußtere Einsicht in Zweck und Wesen der Szene. Aber auch an ihrem (vorläufigen) Ende steht die unbehagliche Erfahrung, daß die eigentliche Aufgabe, durch diese Befreiungen und Erwerbungen zu einer neuen „Wirklichkeit" durchzustoßen, verfehlt wurde, und daß sich durch das Subjektivistische die Welt gefährlich verdünnt. Und wie die Kunst vor dem Problem steht, diese Verdünnung zu reparieren und aus dem abgeriegelten Ich zum Du, zur Begegnung, zur objektiven Gestalt zu kommen, so wird auch an die Szene die Berufung ergehen, zum Aufbau einer neuen Wirklichkeit ihr Teil beizutragen. Mit irgendeiner Vergangenheit wird das natürlich nichts zu tun haben; Durchbruch zur Wirklichkeit ist immer das Zukünftigste, das der Mensch vollbringen kann.

Jüngst hat Oskar Fischel umfangreiches Bildmaterial über die heutige Szene gesammelt und in seinem Werk „Das moderne Bühnenbild" (Verlag Ernst Wasmuth, Berlin) herausgegeben. Es bringt in 155 Autotypien ausgeführte und nicht ausgeführte Szenenentwürfe, dazu einige Seiten mit Figurinen. Die Reihe geht von Gordon Craig bis zu den jüngsten und kühnsten der Deutschen, das Ausland ist mit sprechenden Proben vertreten, die objektive und die ideale Szene, Stilbühne, Reliefbühne, Prismenbühne, Arena usw. kommen zum Wort. Klar stellt sich als das Grundwesen der modernen Szene heraus, daß sie niemals eine historisch oder sozial bestimmte Örtlichkeit buchstabentreu nachbildet, sondern immer illustrativ und charakterisierend verfährt. Von da an aber spaltet sich ihr Weg in eine Unzahl von Pfaden. Sie sucht hier (etwa bei naturalistischen Stücken, aber auch bei andern, in denen das Sinnliche des Lokals wesentlich mitspricht) im Zuschauer die Vorstellung einer objektiven Örtlichkeit aufzurufen. In solchen Fällen ist die Szene synthetischer Art, d. h. sie gibt Zuständliches an, das von außen her als etwas Neues und Selbst-Redendes zur Darstellung hinzutritt.

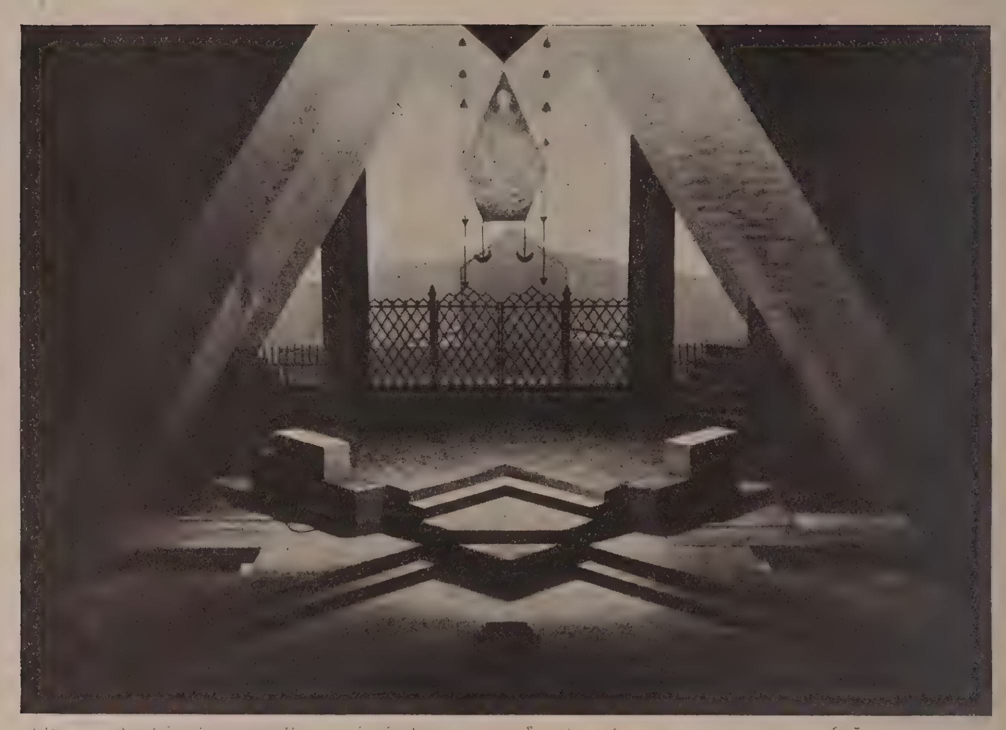
Dem steht die mehr oder minder ideale Szene gegenüber, die meistens analytischen Wesens ist; d. h. sie bildet sich meist aus der Aufgabe selbst, als eine Verdeutlichung des Wesens der Dichtung oder des subjektiven künstlerischen Wollens der Regie. Im ersten Falle sucht diese ideale Szene mitzuschwingen mit dem Stil der Sprache, oder mit dem Stil der Menschenschilderung, oder mit Art und Farbe der gegeneinander stehenden Leidenschaften. Da kommt im Bühnenbild etwa das innere, zeitlose Wesen der Dichtung (das „Psychologische" im weitesten Sinne) zum Wort: die Farben von Strindberg-Räumen sind wild, fressend und aggressiv; die Architekturen um „Fiesco" sind aufgebauter „junger Schiller" oder Gewölbe von Ehrgeiz, Verschlagenheit und Verschwörung; die Szene von „Richard III." malt mit freiesten Zügen die selbstgeschaffene Hölle eines radikal bösen Menschen. Anders gewendet, kann das Wesen



T. C. Pilartz (Landestheater Darmstadt). „Der entfesselte Zeitgenosse“ von C. Sternheim.



T. C. Pilartz (Landestheater Darmstadt). „Der entfesselte Zeitgenosse“ von C. Sternheim.



T. C. Pilartz (Landestheater Darmstadt). „Königin Tamara“ von Hamsun.



T. C. Pilartz (Landestheater Darmstadt). „Egmont“.

der Dichtung Anſtoß geben zu einer Charakteriſierung gerade ſeiner zeitbedingten, zeitgebundenen Elemente: zwiſchen Molière und uns wird gleichſam als imaginärer Zuſchauer der Hof Ludwigs XIV. eingeſchoben, in anderen Fällen das Parkett des Shakeſpeare-Theaters. Das Bühnenbild macht alſo hier den zeitlichen Abſtand der Dichtung und ihres Stils zur Gegenwart ſicht- und taſtbar. Es iſt bekannt, daß beim gleichen Stück der Bühnenbildner das Zeitliche betonen oder verleugnen kann und daß beide Wege zu einer guten, ſprechenden Szene führen können.

Was ſchließlich die Formung nach dem ſubjektiv-künſtleriſchen Standpunkt der Regie anlangt, ſo kann zwar auch ſie niemals ganz vom Weſen der Dichtung abſehen. Aber ſie trägt kein Bedenken, das Drama unter Umſtänden völlig von den ihm anhaftenden Bedingungen zu löſen und es in eine expreſſioniſtiſche oder kubiſtiſche oder ſonſtwie ſubjektiv beſtimmte Welt herüberzunehmen. Hier will vor allen Dingen das im Bühnenbildner lebendige Weltbild zur Geltung kommen. Der Architekt behauptet ſich allen objektiven Anforderungen gegenüber als der Menſch ſeiner Zeit und ſeines Glaubens und verhält ſich zum „Gegenſtand“ ähnlich wie die beiden letzten Malergenerationen zum Vorwurf: er iſt ihm ein „Vorwand zum Malen“. Dahin gehört die heute im Weſentlichen abgetane „Stilbühne“, dahin gehören die ſehr vielartigen Verſuche, ein beſtimmtes neues Ornament in Linie und Farbe zum Leitmotiv der jeweiligen Szene zu erheben.

Bei alledem iſt wahr, was Oskar Fiſchel in ſeinem elegant plaudernden Vorwort ſagt: daß beim Bühnenbild ſehr viele künſtleriſche Wege zuläſſig ſind und daß ſich der Wert der Leiſtung nach der lebendigen Kraft der tatſächlichen Wirkung beſtimmt. Es iſt das Geheimnis der Szene (und der darſtellenden Kunſt überhaupt), daß in ihr das wahrhaft Gekonnte ſich mit elementarer Gewalt durchſetzt. Selbſt den kühnſten Schritten des Talents verſagt das Theaterpublikum, auf die Dauer die Gefolgſchaft nicht. Gewiß hat auf dem Theater vielfach das bloß Gefällige, das Derbe und Reißeriſche, das Platte und Spießige lauten Erfolg. Aber auch das Neue und Ungewöhnliche, ſelbſt das Beſtürzende und Überraſchende ſetzt ſich durch, wenn es gekonnt iſt, und zwar unvergleichlich raſcher und zuverläſſiger als auf faſt allen anderen Gebieten der Kunſt. Der Erfolg iſt hier in jedem Sinne maßgebender als anderswo.

Dennoch ſcheint es mir erlaubt, darauf hinzuweiſen, daß die kriſenhafte Lage des modernen Subjektivismus ſich auch in der ſzeniſchen Kunſt bemerkbar macht. Der Expreſſionismus iſt, als „Bewegung“, jäh zerſchellt, weil er aus dem zu eng gefaßten Ich und ohne eine echte Weltbeziehung zu leben dachte. Den Geiſt, von dem er ſo viel redete, wußte er nur als eine Angelegenheit des Subjekts und als eine Sache neben und außer dem Wirklichen zu faſſen. Er wußte ihn aber nicht zu faſſen als das, was alles Wirkliche beſeelt und heiligt, was alle Form liebend feſtſtellt und beſtätigt. So entging ihm alles Poſitive des Geiſtes. Er toſte vorüber am Geheimnis der Verleibung, er ſtand ratlos vor dem ſakramentalen Weſen von Geſtalt und Wort, und nahm den Weg zu Traum und Illuſion, ſtatt zu Leben und Wirklichkeit. Dieſe Geiſteslage erſcheint in der ſzeniſchen Kunſt als eine Scheu vor allem Beſtimmten und Objektiven, als eine Neigung zum Ungefähren, zum Geſpenſtiſchen und zu jener Art von Symbolismus, die das wahre Weſen des Symbols und der Symbolfindung nicht kennt. Es wird nötig ſein, gegenüber dieſer Verflüchtigungstendenz auch im Bühnenbild den Weg einer beſonnenen Wiederherſtellung der Welt zu gehen. Die überzarte Scheu vor dem Hereinragen irgendwie beſtimmter Raumvorſtellungen, die heute nicht wenige Regiſſeure und Szenenbildner beherrſcht, mag ſich äſthetiſch noch ſo fein rechtfertigen: ſie iſt von der allgemein geiſtigen Seite her eine Unterlegenheit, ein Verſagen vor der Aufgabe, die Welt der Geſtalten und Räume anzuerkennen, zu ertragen und zu beherrſchen. Und ſo wird wohl, wie die junge Malerei dem Du wieder ernſthaft zu begegnen ſucht, auch das Bühnenbild aus den „Kuliſſen der Seele“ einen Weg zu objektiverer Welt zu finden ſuchen, eingedenk, daß ihre Bretter dieſe Welt zwar nicht ſein, aber immerhin bedeuten ſollen.

IV.



ALEXANDER ARCHIPENKO. „Doppelakt.“ Originallithographie.

Zu einigen Zeichnungen des Julius Schnorr von Carolsfeld

Von WERNER TEUPSER | Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln

Die hier abgebildeten Zeichnungen Julius Schnorrs sollen nur einen kurzen Hinweis auf jene zauberhafte Atmosphäre gestalten, in der die frische Natur des jungen Künstlers mit frühlingshaftem Streben sich bewegte, als er im Banne der Wiener Einflüsse und unter dem Eindruck römischer Natur zum reifen Menschen wuchs. Schon von anderer Seite ist hervorgehoben worden, daß die ersten Jahre seines künstlerischen Schaffens die interessantesten und schönsten Früchte hervorgebracht haben. In dieser Zeit entstanden nämlich einige ganz prachtvolle Zeichnungen, die besonders gegenwärtig, wo sie durch ihre bestimmte Formgestaltung verwandte geistige Regungen ahnen lassen, ganz außerordentlich zu fesseln vermögen. Daß es gerade Zeichnungen sind, in denen der junge Schnorr mit sein Bestes gab, kann nicht verwunderlich erscheinen, wenn man bedenkt, daß er seine eigentliche künstlerische Schulung in Wien erhielt, wo er unter dem Einfluß Ferdinands von Olivier und dessen überragend zeichnerischer Kultur stand, die ihrerseits wiederum aus dem Geiste eines seit ca. 1780 in Deutschland weiter um sich greifenden zeichnerischen Realismus nach breiter Entfaltung drängte. Olivier eröffnete daher in Wien dem jungen Künstler, der von der spätbarock-klassizistischen Tradition der Leipziger Akademie, seines väterlichen Wirkungskreises, herkam, eine ganz neue Welt. Bekennt er doch in einem von Rom aus an seinen Vater gerichteten Brief: „Da war ich wie neugeboren, und zwar edler als vorher. Denn statt daß mir früher nichts als das Leben der äußerlichen Natur aufgegangen war, weshalb ich denn mit nichts als mit gewaltigen Muskelmännern zu thun hatte, so ging mir nun ein viel höheres, geistiges Leben oder vielmehr die Offenbarung desselben durch die sichtbare Natur auf. So erlebte ich trotz innerer Not doch einen seligen Zustand, in welchem mir die Gemeinschaft mit seligen Geistern bewußt wurde.“

Aus dieser Stimmung heraus hatte der begeisterte Jüngling in Wien seine ersten kostbaren künstlerischen Erlebnisse gestaltet, während er im Hause der beiden Oliviers verkehrte und schließlich von 1815 bis 1817 sogar ganz bei Friedrich Olivier wohnte. Hier lernte er auch dessen jüngere Stieftochter Maria Heller als siebenjähriges Kind kennen, die er als zwanzigjährige Jungfrau nach seiner Heimkehr aus Rom wiederfand und dann als Gattin heimführte. Ihr jugendfrisches Bild ist uns nicht nur auf dem Gemälde des heiligen „Rochus“ (Leipzig, Museum) erhalten, sondern ist auch in einigen köstlichen Zeichnungen wiedergegeben. Zu ihnen gehört die von uns abgebildete Zeichnung, die sich im Besitz von Prof. Schnorr von Carolsfeld, Berlin befindet. Mit sparsamsten Mitteln ist der Künstler hier vorgegangen. Die fast hart gezeichneten Konturen gießen die Gestalt zu einer einheitlichen Erscheinung. Aber hinter der abstrakten Form glüht ein heißes menschliches Gefühl für das Wesenhafte. Aus dem Andeutenden der Linienführung klingt die Liebe zum Objekt, so daß der faszinierende Reiz dieser bescheidenen Studie in der Ausdruckskraft der Linien liegt, die in ihrem ununterbrechlichen Gesamtverlauf sich ganz unmittelbar zu entfalten vermögen.

Daß der Zeichnungsstil des jungen Schnorr etwas außerordentlich Suggestives hat, vermag dann auch die Frühlingslandschaft bei Olevano eindringlich zu machen, die sich im Besitze des Kupferstichkabinetts von Kristiania befindet. Sie ist um 1820 entstanden und bekundet, daß Oliviers Vorbild den Künstler auch während seines römischen Aufenthaltes leitete. Die Landschaftszeichnungen Schnorrs sind zum großen Teile Gelegenheitsarbeiten, die er bei seinen häufigen Landbesuchen mit den Quandts, aber auch mit Passavant und Horny ausführte. Oft gibt er in ihnen, wie er selbst bezeugt, nur die einfache Natur. „Was ich gezeichnet, habe ich bis auf ein Paar Zweige oder Bäume auch gesehen. In der Wiedergabe der Berglinien, der Verhältnisse nach Höhe und

Breite, in Angabe der Gründe nebst den Wegen, auch der Baulichkeiten bin ich der Natur und Wahrheit genau gefolgt." Trotzdem lebt unsere Zeichnung von dem bildmäßigen Erfassen der Natur, die er mit zeichnerischer Schärfe wiedergibt. Man wird an Dürer gemahnt, wenn man die Liebe in der Behandlung von Blatt- und Strauchwerk beobachtet, während andererseits eine rhythmische Empfindung in all den vielen, spielenden, schwingenden Formen unverkennbar ist. Durch ihre flutende Beweglichkeit erhält aber auch erst die Zeichnung ihren inneren Zusammenhang, ihre bildmäßige Geschlossenheit.

Diese wunderbare Kultur der Linie, die hier ihre ungeahnten Reize entfaltet, offenbart sich erst recht natürlich in einigen Bildniszeichnungen, die ihrer inneren Natur nach schon dem jungen Künstler die Möglichkeit gaben, die Einzelheit getreu und klar zu gestalten, dabei aber eine Gesamterscheinung durch einen fließenden Kontur zu binden. Es sei darum auf die wenig bekannte Bleistiftzeichnung von der geistvollen und schönen Henriette Herz aufmerksam gemacht, die Schnorr in dem deutschrömischen Künstlerkreise kennen lernte. Das prachtvolle Blatt (1820 dat.) dedizierte Schnorr später Preller. Es wird im Leipziger Kabinett verwahrt. Hier wird es wohl am besten zum fühlbaren Erlebnis, in wie hohem Maße Schnorrs zeichnerischer Stil durch seine rein geistige Einstellung bedingt ist, die der aufstrebenden Generation des damaligen Deutschlands aufs engste verwandt ist. Ein Vergleich mit Ingres, der doch als Zeitgenosse eine gewisse Verwandtschaft mit den deutschen Nazarenern besaß, würde daher nur beweisen, mit welcher Ausdruckskraft und hingebenden, liebevollen Anteilnahme die einzelnen Formen und Linien bei Schnorr geführt sind, wie in ihnen ein geheimer Drang nach Einmaligkeit lebt. Vor allem aber würde man sich bewußt werden, daß auch Schnorrs zeichnerischer Stil in die große Entwicklung deutscher Kunst sich organisch eingliedert und von dem ernsten Ringen um strenge Formprobleme zeugt, die den deutschen Künstler infolge seines Unendlichkeitsempfindens und seiner Sehnsucht nach Vollendung dauernd beschäftigten. Sollte uns daher vor diesen Blättern nicht die heimliche Erkenntnis kommen, daß auch der Drang unserer Tage nach einheitlichen Formgebilden gleichsam aus innerer geistiger Verwandtschaft mit der Generation, die solches schuf, entspringt und daher mit innerer Notwendigkeit in ähnlicher Weise sich offenbaren muß?

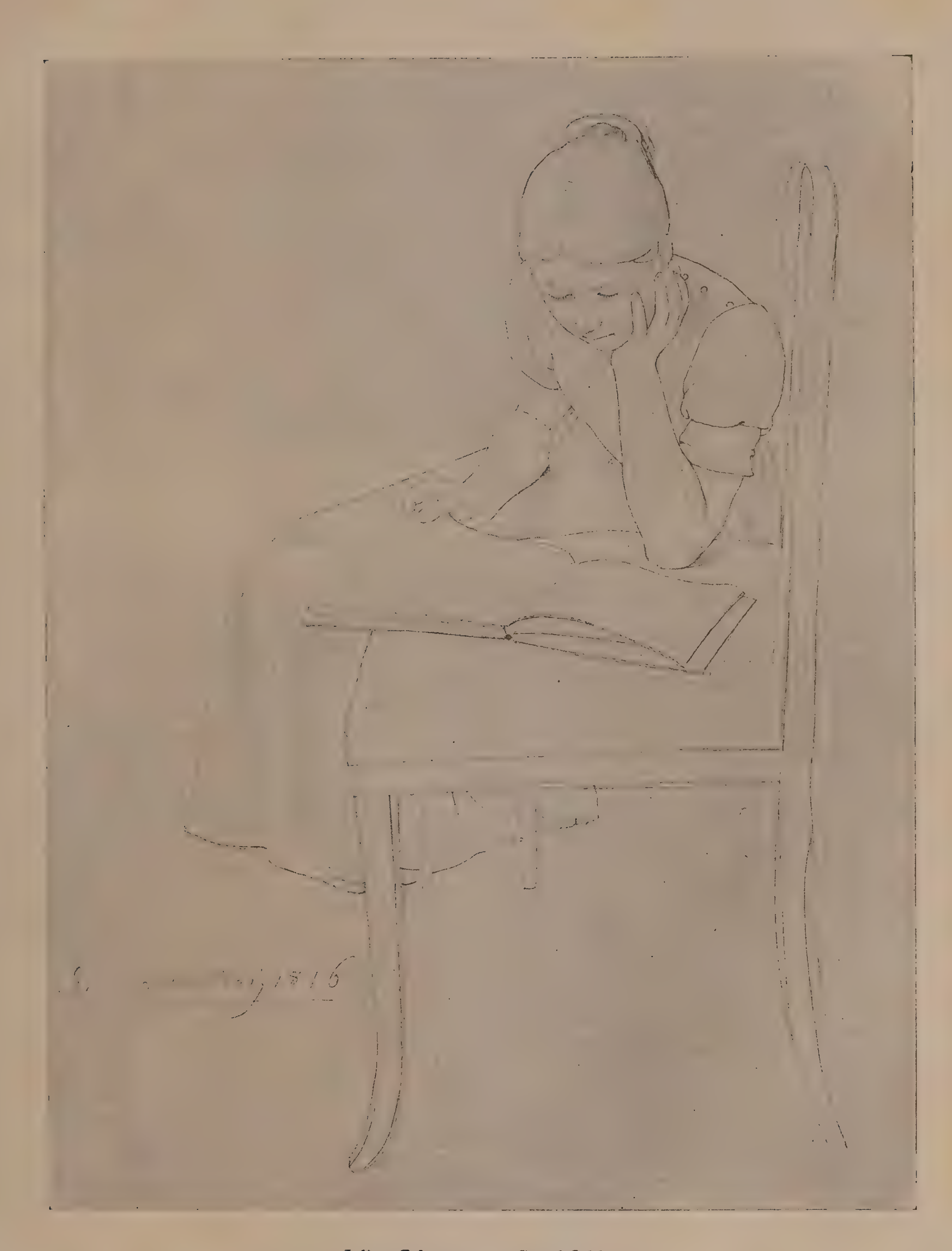


Wilhelm Tischbein. Aquarell.

Julius Schnorr von Carolsfeld. Olevano. Bleistiftzeichnung um 1820.



Julius Schnorr von Carolsfeld.
Bildnis der Henriette Herz. Bleistiftzeichnung.
Leipzig, Graph. Sammlung.



Julius Schnorr von Carolsfeld.
Maria Heller. Bleistiftzeichnung. 1816.
Besitzer Dr. Schnorr von Carolsfeld, Berlin.



Meryon. Le Stryge.



Meryon. Ancienne Porte du Palais de Justice.

Meryons romantiſche Herkunft

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — *Von GOESTA ECKE*

„Alles Sichtbare haftet am Unſichtbaren, das Hörbare am Unhörbaren, das Fühlbare am Unfühlbaren, vielleicht das Denkbare am Undenkbaren.“ Novalis.

Für die Wahl des Stoffes und für gewiſſe Stilelemente in der Kunſt Meryons iſt zunächſt zweierlei beſtimmend: Paris und die Romantik. In der Stimmung des romantiſchen Paris iſt eine typiſche Note der Graphik des Meryon gegeben. In der Stimmung jener Stadt, die Balzac mit viſionärer Kraft und mächtigem Geiſte zu einem Symbolum aller Menſchlichkeit erhoben hat, deren endloſes Häuſermeer er lebendig werden läßt mit unheimlicher Phantaſtik, daß die Stadt in ſeiner Anſchauung zum ſchickſalſchweren Welttheater wird. In dieſem Sinne erkannte Victor Hugo als einer der Erſten das Schaffen Meryons als gewachſen aus einer Empfindungswelt, die der Balzacſchen viſionären Anſchauung zunächſt verwandt iſt. Er ſagt von ihm: „Il ne faut pas, que cette belle imagination soit châtiée de la grande lutte, qu'elle livre à l'infini, tantôt en contemplant l'océan, tantôt en contemplant Paris . . . Le souffle de l'immensité traverse l'œuvre de Meryon et fait de ses eaux-fortes plus que des tableaux: des visions.“

In eine realere Sprache überſetzt ſagt Baudelaire Ähnliches in einer Beſprechung des Salon von 1859, wo Meryon ausgeſtellt hatte: „Par l'apprêt, la finesse et la certitude de son dessin, M. Meryon rappelait les vieux et excellents aquafortistes. J'ai rarement vu représenté avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. La majesté de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentées par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié.“

Vielleicht charakteriſiert Novalis in ſeinen Fragmenten einmal am beſten, worum es ſich eigentlich bei einem romantiſchen Erlebnis der tatſächlichen Welt handelt: „Die Welt muß romantiſiert werden, ſo findet man ihren urſprünglichen Sinn wieder. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ausſehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, ſo romantiſiere ich es.“ Dieſer „romantiſche Inſtinkt“ brachte dem geiſtigen Intereſſe der Romantik das Mittelalter wieder nahe. Victor Hugo verſucht in „Notre-Dame de Paris“ einen Hymnus auf das alte Paris zu ſchaffen. Beſſer als ihm gelingt es einigen ſeiner Illuſtratoren, vor allem Daubigny, für Holzſchnitt und Stahlſtich Zeichnungen zu bringen, in denen wirklich ein geſpenſtiſch-mittelalterliches Paris zitiert wird, in deren wilder Romantik von zerriſſenen Nächten, Gewitterwolken, maleriſchen Straßen, Kirchen und Flußufern wirklich eine geheimnisvolle Stimmung zum Ausdruck kommt. Die Geheimniſſe vergangener Geſchlechter, die ſchauerlichen Verborgenheiten von Laſter und Verbrechen umgeben das tagtägliche Leben mit ſeltſamem Glanze. Eugène Sue faßt ſolche Stimmungsgehalte zuſammen in ſeinen „Mystères de Paris“, zu denen Daumier, Daubigny und Beaumont die Illuſtrationen ſchaffen.

In „Le Diable à Paris“ ſetzt eine romantiſche Ironie über eben dieſes Paris ein, indem Gavarni und Bertall mit ihren Satiren die Eſſays von Balzac, Gautier, George Sand u. a. lachend begleiten. In „Charivari“ und „Le Rire“, in Witzblättern und in zahlreichen romantiſierenden Büchern ergießen ſie ihren Spott über den Bürger in

Friedlichkeit und Aufruhr, in alltäglicher Sorge und banaler Begeisterung, die Doré, Grandville, Beaumont, Bertall. Und wie Gavarni allzuleicht die Bohème schildert, die „jeunesse dorée“ und die heitere Welt ihrer Grisetten und Abenteurer, so geißelt Daumier Bosheit, Laster, Leidenschaft und Wahnwitz, stets Schicksalhaftes in die Schatten seiner Holzschnitte oder die tonigen Tiefen seiner Steinzeichnungen versenkend. Ingres ist bezaubert von der gewachsenen, jahrhundertelang kultivierten Vornehmheit, Delacroix, von kaiserlichem Geiste entzündet, kündet farbenglühend das versunkene Pathos von Kraft, Männlichkeit und heldenmütigem Rittertum. Schließlich der Baron Taylor versucht es mit einem ganzen Stab von Landschafts- und Architekturlithographen, in seinem großen Reisewerk, den „Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France“ das mittelalterliche Frankreich und seinen ganzen Reichtum von Tradition und Kultur zu erfassen, von dessen Geist und dessen Kräften die Romantik zu leben glaubte. Aus diesem Kreise ist es besonders Isidor Laurent Deroy, der in seinen Pariser Ansichten viel von der eigentümlichen Stimmung der unergründlichen Stadt aufgefangen hat. Und Eugène Isabey, Huet, Chapuy, Monthelier und der Engländer Bonington verstehen die Ausdrucksmittel der Lithographie auszunützen, indem sie in zarten Tönen vom feinsten Silbergrau bis zum weichen chinesischen Schwarz die Valeurs einer romantisch-lyrischen Landschaft festhalten. Damit ist in großen Zügen die Atmosphäre jener Romantik angedeutet, in deren Bezirken Meryon während seines Werdens gesehen und geatmet hat. Indessen wie der romantische Genius eines Balzac an den Grenzen von dunklem Mittelalter und schimmernder Zivilisation eine Welt schaffen konnte, der es über alle räumlichen und zeitlichen Schranken hinweg gegeben war, Mythos zu werden, so ist auch für Meryon die Romantik nur als Herkunft, besser noch im Sinne der Novalis, Tholuck und Baader bezeichnend. Ein Blutsbruder Baudelaires wurde Meryon genannt und als solcher ist er ein Symbolist; er gibt dem Endlichen einen unendlichen Schein; denn er sieht in der Stadt Paris mehr als die bloße Stadt. Er sieht aufgehäuft in Paris eine Menschheitsgeschichte mit der ganzen Gewalt ihrer kosmischen Hintergründe.



Max Pretzfelder. Jardin de Cluny. Radierung.



Meryon. Rue des Toiles à Bourges.



Meryon. Zeichnung.

Karl Thylmann

Von ERNST WALBE.
Mit acht Abbildungen.



Selbstbildnis. Holzschnitt.

Als Karl Thylmann am 29. August 1916 seinen schweren Wunden aus den Kämpfen vor Verdun erlag, war sein Name außer seinen nächsten Freunden nur den Liebhabern kostbarer illustrierter Bücher bekannt, wie sie Kiepenheuer, Kurt Wolff und andre Verleger herausgaben. Romantisch-phantastische Dichtungen von E. Th. A. Hoffmann, Wieland, Grabbe, v. Arnim, Jean Paul hatte er mit Illustrationen versehen, dem Unheimlichen und Dämonischen darin sichtbare Form geliehen. Der volle Reichtum aber und die Vielseitigkeit seines Schaffens enthüllten sich erst, als seine Witwe die übrigen Schöpfungen seiner Hand in ihrer ganzen Fülle ausbreitete. In ihnen offenbarte ein gottbegnadeter Künstler, was seine Seele füllte, — ein Künstler, der mit hellem Auge Umschau hielt in der Welt, der ebenso tief aber auch in die eigene Seele blickte und um die Rätsel des Menschenherzens Bescheid wußte, Jubel und Qual in sich erlebt hatte und über alles Irdische hinweg dem Ewigen und Göttlichen zugewandt war. Und dem tiefen Gehalt gab er



Karl Thylmann. Johannes der Täufer. Holzschnitt.

künstlerische Formen, die alle Schlagworte moderner Kunsttheorie vergessen lassen, Formen, die unmittelbar aus der lebendigen Erfassung des Gegenstandes und aus den Gesetzen der jeweiligen Technik entsprungen sind. Daraus ergibt sich, daß diese Werke keine Einstellung im Sinne irgendeiner besonderen Kunstrichtung voraussetzen, sondern jedem Auge, das zu sehen vermag, und jedem Gemüte, das empfänglich ist, verständlich werden können.

Wie so viele großen Künstler hat Thylmann Zeiten durchlebt, in denen er an seinem Talente zweifelte, er glaubte, seinen Schwerpunkt mehr ins Geistige verlegen zu müssen, aber es brach dann doch immer wieder die Gewißheit durch, daß er eine ausgeprägte Künstlernatur sei und berufen, mit diesem Pfunde zu wuchern, um ein wenig „mitzuwirken zur Erlösung der Gottesglorie". Dann kam ein Rausch von Tatenlust, Ideen und Spannkraft über ihn, es ward ihm zur heiligen Pflicht, sich zu immer höherem Menschentum und immer vollkommeneren Leistungen emporzuarbeiten und eine stolze Freude des Vorwärtsschreitens beseligte ihn.

Ihre Nahrung zog seine Seele ebensowohl aus dem Anblick der Natur wie aus den Offenbarungen großer Geister, die das Streben der Menschheit nach dem Höchsten in sich verkörpern. Goethe, Dante, Bach, Bruckner liebte er mit heißer Verehrung, deutsche Märchen und Volksbücher wie griechische Sagen waren ihm vertraut, vor allem aber sog er Lebens- und Schaffenskraft aus der Bibel und aus den Büchern geheimer Weisheit der morgenländischen wie der deutschen Mystik vom Mittelalter an bis zur Steinerschen Theosophie, der er „mit dem Intellekt und dem Gewissen ergeben" war, wenn auch nicht immer ganz „mit der Gesinnung und der Tat", denn seine Künstlernatur zog ihn immer wieder nach der anderen Seite und er sehnte sich dann „nach einem ganz untheosophischen, dionysischen Rausch, nach dem Ewigen, das sich in irdischer Seligkeit ausdrückt, in Schönheit, glühender Nacht, Rhythmus und wilder Liebe". Aus solchen Widersprüchen und seelischen Kämpfen aber rang er sich hindurch zu immer reinerer Frömmigkeit, und seine letzten Gedichte und Briefe und seine letzten Werke, dem Soldaten- und Kriegsleben mühsam, oft qualvoll abgerungen, zeigen uns einen Gereiften



Karl Thylmann.
Heilung des Ausſätzigen. Holzſchnitt.

und Vollendeten. Im Getümmel der Schlacht weiß er sich in Gottes Hand, sein Trost in den schwersten Stunden bleibt, daß auch die höllischen Erlebnisse ihm zum Besten dienen können, wenn er auch keinen Anspruch darauf machen könne, zu denen gezählt zu werden, die Gott lieben; „soweit bin ich noch lange nicht". In solcher Demut und Gottseligkeit ist er verschieden.

Gemalt hat Thylmann nur ganz wenig und nur in Tempera. Um so entschiedener fühlte er sich zur Graphik berufen, und wie Dürer meist nicht zum Malgerät, sondern zum Stifte und zum Stichel griff, wenn er seine tiefsten Gedanken aussprechen wollte, so schüttete Thylmann den überquellenden Reichtum seiner Seele, seine Liebe zur Gottesnatur, alle seine Sehnsucht, seine Qual und alles Glück in Werken der Schwarz-Weiß-Kunst aus. Und die natürliche Begabung dafür war so stark, daß er keines Meisters darin bedurfte, sondern als ein ganz eigener und selbständiger Künstler vor uns steht.

Den besten Zugang zu Thylmanns Werken bilden seine Landschaften. Ein Wanderer wie Goethe, war er heimisch in Berg und Tal, wanderte im Regen wie im Sonnenschein, zur Winters- wie zur Sommerszeit, und „stieß sich die Augen wund an den Dingen". Er betrachtete die Natur mit den Augen des Mystikers, sah in jedem Baum und Stein zugleich seine Brüder und zugleich Gott, ihren und seinen Schöpfer, selbst. Vor allem die Bäume hatten es ihm angetan, die zarten, schlanken, gespreizten ebenso wie die großen reckenhaften, die aus ihren Narben und Runzeln wie aus träumenden oder drohenden Augen schauen, — die Buchen und Tannen deutscher Wälder ebenso wie die feierlichen Zypressen und Pinien und die grotesken Ölbäume Italiens; er zeichnet sie als Einzelwesen wie in der Gesamtheit des geheimnisvollen Walddickichts, geht ihrem feinen Geäst im Winter nach oder den schwingenden Linien der belaubten Kronen, — immer aber trifft er das innere Wesen, die Seele des göttlichen Geschöpfes. Und dann die Felsen und Steine, Schluchten, die die Wasser des Himmels in die Erdrinde gezogen haben, oder einzelne Blöcke mit ihren geologischen Schichten und Furchen, — er weiß wie Faust in ihre tiefe Brust wie in den Busen eines Freunds zu schauen, sie sprechen zu ihm, geben ihm Trost und Seligkeit und heben ihn über alles Irdische zum Erleben Gottes empor.

Und dies Erleben der Gotteswelt wird ihm zum Erleben seiner selbst, und seiner eignen Brust geheime, tiefe Wunder öffnen sich. Qualen und Wonnen der eignen Seele werden ihm bewußt, alle Rätsel des Daseins drängen sich heran und heischen Lösung. Thylmann weiß die tiefsten Regungen seelischen Lebens mit staunenswerter Kraft des Ausdrucks darzustellen. Wie erschütternd wirkt — um mit den Köpfen zu beginnen — der Mönch, der in grenzenloser Seelenqual die feinfingrigen Hände vor die Augen preßt; wie gewaltig der schwarzumwallte Johanneskopf mit den glühenden Augen und dem unerbittlich Buße predigenden Munde; wo ist je das Erwachen aus dem Tode zu neuem Leben packender geschildert worden als in dem Lazarus, der aus Verwesung und Grabesbinden heraus die Augen wieder emporhebt zum Licht und die Lippen öffnet zu neuem Atmen? Wie hier die Augensterne sich lösen von dem unteren Lid und von dem oberen zum Teil verdeckt werden, das kehrt auf dem Selbstbildnis wieder, das denen, die ihn im Leben nicht kannten, wohl am eindrucksvollsten eine Vorstellung von Thylmanns äußerer Erscheinung vermittelt: ein feines, schmales Gesicht, hohe Stirn, das Haupt sinnend ein wenig gesenkt, mit Augen, die in Nähe und Ferne mehr sehen und tiefer schauen als andere Augen, und mit einem Mund, dessen geschlossene Lippen die tiefsten Gedanken und Träume verbergen.

Und wieviel weiß Thylmann in der Haltung der Körper an seelischem Ausdruck zu geben: wie die kluge Jungfrau sich neigt, um mit Körper, Hand und Kopf die bedrohte Flamme zu schützen, wie der alte Simeon mit rührender Sorge das Kindlein in seinen alten Händen trägt und liebevoll darauf herniederblickt, wie Jonathan sich zärtlich zu dem Freunde niederbeugt und sein Haupt küssend umfängt! Und mit wie geringen Mitteln sind die seelischen Zustände und Vorgänge überall wiedergegeben! Thylmann

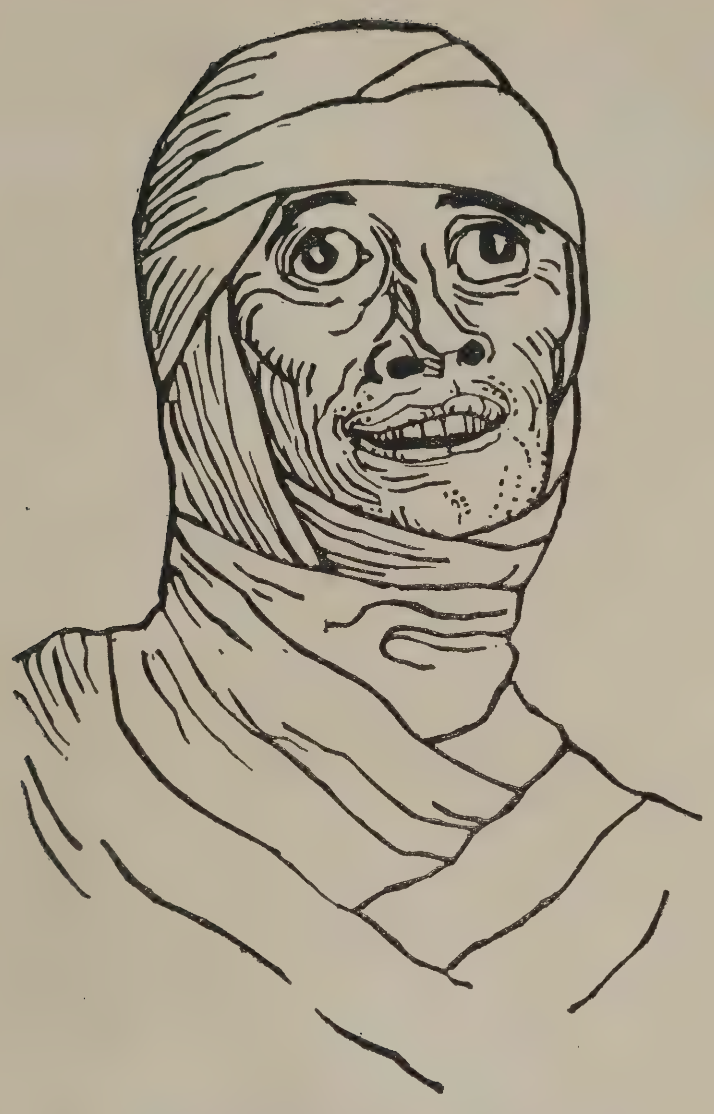


Karl Thylmann.

Aus Jacob Böhmes „Morgenröthe". Holzschnitt.



Karl Thylmann.
Heimsuchung. Holzschnitt.



Karl Thylmann. Der auferwachte Lazarus. Holzſchnitt.

hat in dieſen Blättern auf den älteſten deutſchen Holzſchnittſtil zurückgegriffen und ihn reiner ausgeübt als z. B. Dürer: kräftige Linien, die ſich nicht kreuzen, wenig Innenzeichnung, die Rundungen mit dürftigen Schraffen nur angedeutet, aber jeder Strich geſättigt mit Ausdruck. Auf anderen Blättern tritt zu dem Spiel der Linien der Gegenſatz von Dunkel und Hell und es werden mehr flächenhafte Wirkungen erzielt — man denke an die kraftvolle Formgebung des Holzſchnittes „Schlucht“ oder an den magiſchen Zauber des Blattes „Tobias 8“ —, aber immer bleiben die Grundgeſetze des Stiles gewahrt. Dieſer Vorzug ergab ſich für Thylmann dadurch von allein, daß er alle ſeine Stöcke ſelbſt ſchnitt. Die Führung des Meſſers, das Handwerkliche ſeiner Kunſt ward ihm immer mehr eine Luſt. Die letzten Arbeiten erreichen die vollſte Reinheit des Stiles, in ihnen iſt mit den wenigſten Mitteln das Meiſte geſagt, und darin liegt hauptſächlich mit das Geheimnis ihrer unmittelbaren Wirkung begründet.

Seinen erſten Holzſchnitt — es war das liebliche Mädchen am Baum — hatte Thylmann im November 1912 geſchaffen, er blieb dieſer Kunſt treu bis in ſeine letzten Tage. Daneben übte er weiter die Radierung, und zwar nicht minder ſtilrein, ſei es, daß er

mit feinen Strichen oder mehr malerisch in Flächen und Gegensätzen von Hell und Dunkel die Dinge formte. Die italische Reise von 1911 war für die Radierung besonders fruchtbar gewesen; deren Technik ermöglichte es ihm, die zarten Lichter wiederzugeben, wie sie im Laubwerk der Zypressen oder Pinien, auf den Stämmen der Ölbäume, an den Wänden der Häuser und Gartenmauern spielen. Daneben trat auch noch die Lithographie.

Aus der Zahl der Federzeichnungen heben sich zwei Schöpfungen von besonderer Art heraus. Zu Goethes Orphischen Urworten ersann er ornamentale Zeichnungen, die den Grundgedanken jeder der fünf Strophen symbolisch wiederspiegeln sollen: Dämon, das Zufällige, Liebe, Nötigung, Hoffnung. An sich in hohem Maße kennzeichnend, daß gerade dieses tiefsinnige Gedicht ihn so ergriffen hatte, aber welch ein Unterfangen doch, in Systemen von Linien und Flächen — er selbst nennt sie kosmische Ornamentik und sein Werk eine Art kosmischen Zeugungsakt — die philosophischen Gedanken des Dichters nachzudichten.

In eine ganz andere Welt führt uns der Gülistan, vierzehn Handzeichnungen zu orientalischen Märchenmotiven, ein köstliches Werk voll reichster Erfindung und feinsten Humors, eine Herzenslust für Kinder — es war in der Tat ursprünglich als ein Bilderbuch für Kinder gedacht, wie er sich selbst als Kind eins gewünscht, nur Bilder und keine Worte —, aber zugleich eine Gabe für alte Leute, die das freie Spiel einer genialen Phantasie, die unendliche Sorgfalt der Darstellung, die zarten Formen der Bäume, Sträucher und Blumen, die Charakteristik der Personen und Tiere zu würdigen vermögen.

Den Gipfel seines Schaffens erklomm Thylmann in den religiösen Blättern der letzten drei Jahre; es sind fast alles Holzschnitte, an Kraft und Innigkeit unmittelbar neben Dürers Blätter zu stellen. Sie sind nicht Illustrationen zur Bibel, sondern Ausdeutungen des tiefsten Gehaltes der heiligen Geschichten. Wir sehen den gebundenen Christus in unsäglichem, körperlichem wie seelischem Schmerz, ein andermal seine geisterhafte Gestalt ruhig auf den Kämmen rauschender Wogen stehend, dann wieder den „Heiland", der zu dem elendesten aller Menschen sich niederbeugt und aus seiner Kraft und erbarmenden Liebe zum Arzt wird für Leib und Seele. Von erschreckender Wucht ist der große Kopf des Täufers, des unerbittlichen Bußpredigers, eine zarte, vergeistigte Gestalt die des andern Johannes, wie er, ein junger Gelehrter, im südländischen Baumgarten an seinem Evangelium schreibt oder als Greis niedergesunken ist, umschattet von dem Adler, der in wundervoller Größe Flügel und Haupt um den Sterbenden breitet.

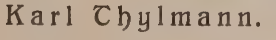
Nur an zwei Blätter sei noch gedacht, die zum Vergleich mit Dürers Marienleben reizen. Die Heimsuchung verlegt Dürer, wie viele andre, in eine offene Landschaft, Zacharias und andre Frauen stehen zur Seite und schauen der Begrüßung zu. Thylmann versetzt uns in einen stillen Garten mit traulicher Böschung, Treppe und Gatter, und er wählt den fruchtbaren Augenblick vor der Begrüßung. Maria, eine überaus feine, beseelte Gestalt, naht von oben, und wie sie die schlummernde Freundin unten erblickt, hält sie voll Scheu und Ehrfurcht inne. Die Führung des Lichtes läßt uns die innere Spannung fühlen, die von der einen Gestalt zu der anderen durch das Bild geht.

Wie hier, so sind auch in der Ruhe auf der Flucht die Pflanzen und die Menschen zu einer unlöslichen, räumlichen und seelischen Einheit verschmolzen. Maria ist nicht die selige Mutter, sondern das Ende vorausahnend preßt sie in Seelenangst das Kind an sich, als wollte sie es niemals an die grausame Welt hinausgeben. In der feierlichen Stille des Waldes, eines ganz deutschen Waldes, hat das heilige Paar Rast gemacht, kraftvoll steigen die Bäume aus dem blumenbesäten Boden auf, zwei treten als Einzelwesen hervor und erheben sich schützend über Mutter und Kind, während nach hinten, wo Josef und der Esel sich ausruhen, der Blick sich ins geheimnisvolle Dunkel verliert. Ist es nicht, als hätte die fromme Geschichte hier die Verkörperung gefunden, die das deutsche Volk braucht?

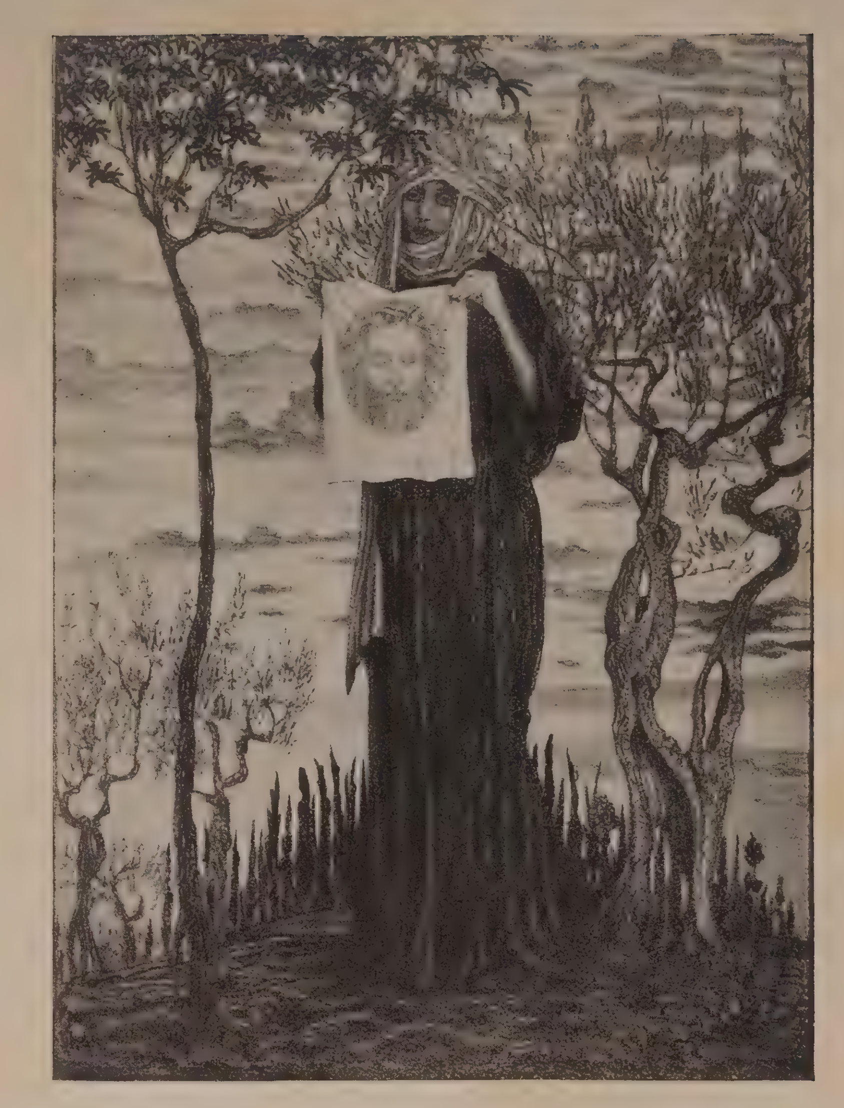
Karl Thylmann gehört zu den Besten, die der Krieg uns geraubt hat, aber er ist mit nichten tot.



Toskaniſche Cypreſſen. Radierung.



Karl Thylmann.





Hl. Veronika. Ätzung.

Edvard Munch. Flamingos. Lithographie.

Aus Arnolds graphischen Büchern, Bd. Munch.



ABBILDUNGSPROBE AUS DEM WERKE: EDVARD MUNCHS GRAPHISCHE KUNST
VERLAG ERNST ARNOLD, DRESDEN



ABBILDUNGSPROBE AUS DEM WERKE: EDVARD MUNCHS GRAPHISCHE KUNST
VERLAG ERNST ARNOLD, DRESDEN

Edvard Munchs graphische Kunst

Mit vier Abbildungen auf vier Tafeln — *Von GEORG BIERMANN*

Munchs Werk ist durch Deutschland in das Bewußtsein seiner Zeit hineingewachsen. Dem Sechziger von morgen winkt als nicht mehr zu bezweifelnde Tatsache die Palme des Klassikers, die allen großen Revolutionären von gestern zuteil wird.

Daß es zuerst die deutschen Freunde waren, die diesem unsteten Norweger den Glauben an sich und sein Werk stärkten, daß Munchs Ruhm über Berlin nach seiner Heimat und ins übrige Europa zurückschlug, ist eine Tatsache, die uns gerade heute mehr denn je mit Genugtuung erfüllen kann, wo die einstmals strahlende Sonne des Abendlandes ihr müdes Antlitz westlichem Versinken in nahe Nacht zuzuneigen scheint.

Gustav Schiefler, der in Arnolds graphischen Büchern kürzlich den Munch-Band herausgab, sagt von dem ersten Auftreten des Norwegers in Berlin in jener denkwürdigen Ausstellung von 1892 (die die Geburtsstunde der Sezession über den Fall Munch einleitete), daß damals ein leises Zittern der Erde bemerkbar ward, weil alles das, was bis dahin vielleicht schon literarisch möglich schien (Strindberg) nun auch durch die Kraft eines bildenden Künstlers Gestaltung gewonnen habe. Damals freilich sind sich die Freunde trotzdem noch nicht über den geheimen Sinn jener Kunst im klaren gewesen; aber sichere instinktmäßige Ahnung rief zu Bejahung, bestätigte, vorausgreifend allem Kommenden, die Kraft eines genialen Menschen, der aus Schmerzen eigenen Erlebens heraus Künder jenseitig erschauter Gesichte wurde.

Über Munch als Künstler ist heute kaum noch ein Wort zu sagen, das nicht Allen bereits auf den Lippen stünde, die einmal an sich die innere Fülle der Gesichte dieses Meisters erlebt haben. Hier greift durchaus jene Strindberg-Gewalt an das Zentrum der menschlichen Seele und läßt aus Schauern innersten Ergriffenseins die Ahnung vom schicksalhaften Sein unseres zwiespältigen Lebens in uns emporwachsen, die immer ein Gefühl von Hilflosigkeit gegenüber dem Fatum auslöst. — Das Thema von Mann und Weib ist auch bei Munch Grundakkord einer Reihe seiner herrlichsten frühen Blätter. Straff konturierte Form des graphischen Strichs ist Gefäß jener inneren Ballungen, die oft zersprengen möchten und doch kristallscharf in ihrer künstlerischen Funktion des expressiven Willens eingebettet ruhen. Dämonische Suggestivkraft, die ins Weite und Laute hinausbrüllen möchte, wird gebändigt durch die Abbreviatur der künstlerischen Handschrift, die mit zwei oder drei Akzenten immer das Wesentliche umschreibt und alles Andere dem Beschauer überläßt. Tragik des Menschlichen an sich — einerlei ob Bejahung im dynamischen Ausbruch naturhafter Erotik — oder befangen im Angesicht des Todes — immer sind hinter diesen Munchschen Blättern der ersten Periode die Qual der Enttäuschung, Anklage und Schuld offenbar. Eingekeilt in den Umriß jener — wie Schiefler sagt — zarten und gleichsam mit elektrischer Spannung geladenen Striche — wächst jener Strindbergsche Pessimismus empor, der, verneinend alle Süße diesseitigen Lebens, Anklage auf Anklage gegen das Firmament hämmert.

Dies aber umreißt den eigentlichen Charakter Munchscher Kunst, so sehr auch dazwischen eine Epoche kontemplativer Lebensfreude den Blick ins Alltägliche abzubiegen versucht. Im Gegenteil: Wie sehr trotzdem die schwerverhangene Stirn des nordischen Grüblers über seinem Werke steht, beweist die Tatsache, daß jener alternde Munch, der uns heute mit seinen sechzig Jahren grüßt, die gleichen Züge trägt wie jener Aufrührer von 1890, der zuerst das nordische Fanal über einer Zeit erhob, die wie Vorabend einer untergehenden Kultur erscheint. Nicht der Gegensatz vom Romanen zum Germanen vermag den tieferen Sinn dieses seltsamen und in sich durchaus nicht stetigen Schöpfers zu erhellen. Solche Antithese spannt den Bogen innerhalb der indogermanischen Rasse für einen Schöpfer wie Munch viel zu eng. Anologien für derartige Naturen wären vielleicht aus allen Zeiten und allen Kulturen der Erde herbei-

zuholen, ja es könnte sich eines Tages zwischen Munch und einem mexikanischen Inkakünstler eine seltsame Parallelität des Gefühls offenbaren, die wir Heutigen nicht einmal entfernt ahnen, und vielleicht besitzt sogar die primitive Südseekunst ähnlich grüblerische Naturen, die in ihrem Kunstidiom aus dem gleichen inneren Drang zur Zeugung gekommen sind, wie dies einem Edvard Munch aus dem Zwang seiner Natur heraus bestimmt war. Ob er selbst, kunsthistorisch und ästhetisch gewertet, wirklich (wie Schiefler meint) die Kurve von Cézanne über van Gogh zu sich umbog, ist belanglos angesichts jener zwei Dutzend Blätter, die wirklich einmal zu dem unvergänglichen Bestand abendländischer Kunstgeschichte zählen werden.

Das Werk ist das Wesentliche; Vergleich führt zu nichts. Wie wenig solcher berechtigt ist, lehrt in Schieflers sonst so ausgezeichnetem Buch der Hinweis auf Corinth. Wenn den erst die Deutschen entdeckt haben werden, wird der Blick aufs Ausland von selbst ermatten. Lebensbejahung und Verneinung sind in solchem Gegenüber niemals Wertmesser für die künstlerische Geltung des einzelnen Künstlers, sondern höchstens Beweis der Temperamente. Und was der liebenswerte Weltverächter Munch z. B. gestaltet, erhält gottlob in dem sonnenbegnadeten, kindhaft reinen Draufgängertum eines Lovis Corinth sein vollwertiges künstlerisches Gegenspiel. Schließlich sind wir Menschen dieser Erde sogar mehr Bejaher im Geiste jenes herrlichen urtümlichen Ostpreußen als Hamletnaturen, die der Weltschmerz von Station zu Station des Leidens vorantreibt. Der Eine aber ist für uns heute so notwendig wie der Andere. Über die künstlerische Größe zu entscheiden, wird allein die Nachwelt berufen sein. Leuchtendem, sprühendem Auge der Kunst, wie es Corinths Werk preisgibt, steht verhangene Blässe des Blicks eines nordischen Grüblers gegenüber. Dessen Kontur hat die beklemmende Angst vor Unglück und Not des Schicksals. Seltsam groß und sicher gepackt ist jeweils der Moment und unvergänglich steht überhaupt solche Möglichkeit in der Kunstgeschichte fest. Aber des Anderen ungleich reicheres Werk ist nicht nur Preisgesang des Fleisches (wie Schiefler meint), sondern inbrünstigste Verkettung an die Schöpfung, laut hinaustönender Jubelschrei (mehr als einmal auch tragisch auf moll hin abgedämpft), unerhört ausgreifend in der Fülle aller Symbole und immer Bejahung bis zum Letzten. Das kindhaft reinere Sein ist darum sicher bei Lovis Corinth, dem — wie ich immer wieder sagen muß — von zeitgenössischer deutscher Kunst niemand die Stange hält. —

Auf der Stirn eines Edvard Munch aber brennt das Strindberg-Mal. Solche Naturen wie diese sind selten und wandeln auf der Schloßterrasse in Helsingör, Hamlet in Person: „Geh in ein Kloster, Ophelia."



Karl Rössing.
Initiale zu Kusmin, Fairfax.



Edvard Munch. Strandlandschaft. Holzschnitt.

Aus Arnolds graphischen Büchern, Bd. Munch.



Zeichnung. 1909.



Zeichnung. 1913. Sammlung Bienert.

Alexander Archipenko.



Zeichnung. 1915. Essen, Museum.

Zeichnung, farbig gehöht. 1922.

Alexander Archipenko.





Alexander Archipenko. Zeichnungen. 1920.
Privatbesitz.

Archipenko als Zeichner

Von ERICH WIESE | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Zeichnen können heißt nicht gut zeichnen," ſchrieb Gauguin. Und meinte mit dieſem „gut" die Arbeit mit „Eſtampen und Brotkügelchen", die fein ſäuberliche Manier akademiſcher Schulung, kurz, etwas, das man lernen kann, das Handfertigſein. Aber, wer zeichnen kann, iſt ſtets handfertig, in dem Sinn und Maß ſeiner beſonderen Art. Darum iſt es ein Unſinn, den Allzuvielen das Handwerk beibringen zu wollen in der Abſicht, ſie durch dieſes zum Künſtler zu machen. Die Kunſt hat das Handwerk, dieſes nicht oft die Kunſt.

Archipenkos Zeichnungen ſind typiſche Bildhauerzeichnungen, weit mehr, wie etwa die Rodins, weil dieſer nicht in dem eindeutigen Sinne Plaſtiker war wie jener es iſt.

Daher ſind auch in den Zeichnungen Archipenkos die Hauptprobleme plaſtiſchen Schaffens, Form- und Raumgeſtaltung, überall greifbar, bald in Löſungen, bald in Verſuchen zu ſolchen. Dabei läßt ſich innerhalb der zeitlichen Folge der Blätter eine Entfaltung von ſeltener Folgerichtigkeit erkennen. 1909: Frau und kniendes Kind. Beginn ſtarker Beſchränkung auf das Plaſtiſch-Wirkſame, Betonung der Gelenkfunktionen, Aufbau vom plaſtiſchen Werke her empfunden, nicht von der Naturbeobachtung aus. Der Raum wird, im Sinne des Reliefs, aus Zonen geſchichtet. 1913: Zwei Körper. Reduktion der Einzelformen bis zur Geometriſierung. Schärfſte Herausſtellung der Gelenkfunktionen. Konſequente Rhythmiſierung, auch in der dritten Dimenſion: der Raum wird umfaßt. In der zeitlich parallelen Gruppe „Boxe" iſt dies Moment bereits zu größter plaſtiſcher Wirkung geſtaltet, und das in unſeren Tagen zuerſt von Archipenko, trotz unbewieſener gegenteiliger Behauptungen. Ja, über das Umfaſſen des Raumes hinaus wird gerade bei dieſem Werk ſchon etwas begonnen, was an den Zeichnungen ſelten zu beobachten iſt, an der Plaſtik vom Künſtler ſpäter herrlich vollendet wurde: Raumgeſtaltung durch „Pauſen", durch Aushöhlung der Form: die kleinen Pariſer Figuren von 1915 dürften in der Vollkommenheit der gefundenen Löſung unübertroffen bleiben.

1915 ein weiterer Schritt zu neuer Freiheit: Die Frau mit dem Tuch. Der Leib als ſolcher iſt ſtärkſtes Erlebnis des Plaſtikers geworden. Abtaſtung des Stoffes, bis in die Kleinformen (Zehen). Zugleich aber: Erfühlung des Körpers als innerhalb eines Luftraumes beſtehend. Luft iſt Raum: auf den Zeichnungen wird der Kontur in gewiſſem Abſtand von Schatten umrahmt, die zwiſchen ſich und den Körper die Atmoſphäre bannen. Dies Kunſtmittel wendet Archipenko bei ſeinen „naturaliſtiſchen" Zeichnungen noch heute an. Die jüngſten zeigen daneben eine Steigerung der Linienbewegtheit, herbere Formung durch Ablöſung vom Stofflichen zugunſten einer größeren Monumentalität. Unſere Originallithographie iſt ein ſchönes Beiſpiel dafür.

Zwiſchen dieſen einzelnen Phaſen des Geſtaltens entſtehen immer wieder Blätter, die der vielberedeten Skulpto-Malerei des Künſtlers parallel gehen. In ihnen iſt die „geometriſche" Art von 1915 konſequent weiterentwickelt. Und es entſtehen, manchmal unter Verwendung mehrerer Farben und Töne, ſo vollkommene Leiſtungen aus Rhythmik, Formſchönheit und Raumgefühl wie die „Zwei Frauen" von 1920 oder die Frau im Oval von 1922.

„Zeichnen können heißt nicht gut zeichnen."

Coubine als Graphiker

Von MAURICE RAYNAL
Mit fünf Abbildungen

Wenn sich die Technik der Coubineschen Graphik ihrer Linienführung nach sehr stark einem Dürer nähert, der einen so großen Einfluß auf den italienischen Kupferstich des 16. Jahrhunderts gehabt hat, so läßt doch gerade in dieser letzten Periode das dem Künstler eigene Schönheitsgefühl in seinen Blättern ebensosehr eine Art enger Gemeinsamkeit des Empfindens oder besser gesagt, etwas wie innere Angleichung an das Vorbild erkennen.

Coubine ist in erster Linie Humanist, aber ein Humanist vom Lande. Zugleich mit einer durchaus persönlichen Technik verfügt er im Gegensatz zu so vielen Graphikern über ein eigenes Schönheitsgefühl, das innerhalb seines künstlerischen Schaffens durchaus den technischen Mitteln entspricht. Diese seine Ästhetik ist von einer beinahe religiösen Zartheit für die sinnlich faßbaren Erscheinungen erfüllt. Coubine liebt die Natur, aber nicht jene harte, die sich optisch begreifen läßt. Seine Vorliebe zielt vielmehr auf eine äußerst delikat gewählte Welt, die er mit dem feinsten Gefühl wie in einen Demant einfaßt. Fern dem Tumult der Großstadt, schafft er in der Unendlichkeit des Landes, die er in das engbegrenzte Zeichenblatt einschließt.

„Herr seines Herzens, Herr seiner Gedanken", wie es in einem Liede von Lulli heißt, hat sich Coubine zweifelsohne ganz an den Lehren der Natur genährt. Aber diese verbindet er seiner eigenen Sinnlichkeit, immer ohne aufdringlich oder gesucht zu scheinen. Sein so ungemein menschliches Schönheitsgefühl findet, innerlich stets erregt, die Harmonie seines seelischen Seins mit allen Reflexionen der Vernunft. Er liebt das Land, weil es seinen inneren Regungen Ausgleich verleiht, er liebt nicht minder die ländlichen Bewohner, denen er mit Vorliebe seine graphischen Blätter widmet, aber er benutzt sie dennoch nur als Vorwand seines eigenen künstlerischen Wollens und Könnens. So begegnet in seinem Werk nichts von jenen affektierten Pastoralen, weil die Natur niemals für ihn Vorwand für Anekdote oder Gedankenmalerei ist. Nicht das laute Spektakel des Tages ist es, was einen Coubine ergreift, sondern vielmehr erscheint er wie ein Eremit seiner eigenen Innenwelt und seiner inneren Beschaulichkeit.

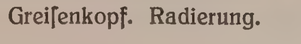
Die Technik seiner Holzschnitte und Radierungen beweist, daß er sich mehr an dem reinen Spiel der Linie freut als an den Versuchen malerischer Effekte. Denn Coubine ist vor allem Zeichner. Als treuer Schüler jener Überlieferung, die die Meister des 16. Jahrhunderts hinterließen, hat er wieder den geschmeidigen Linienfluß in einer durchaus persönlichen Handschrift aufgenommen, der alle seine Motive mit wundervoller Melodie umhüllt.

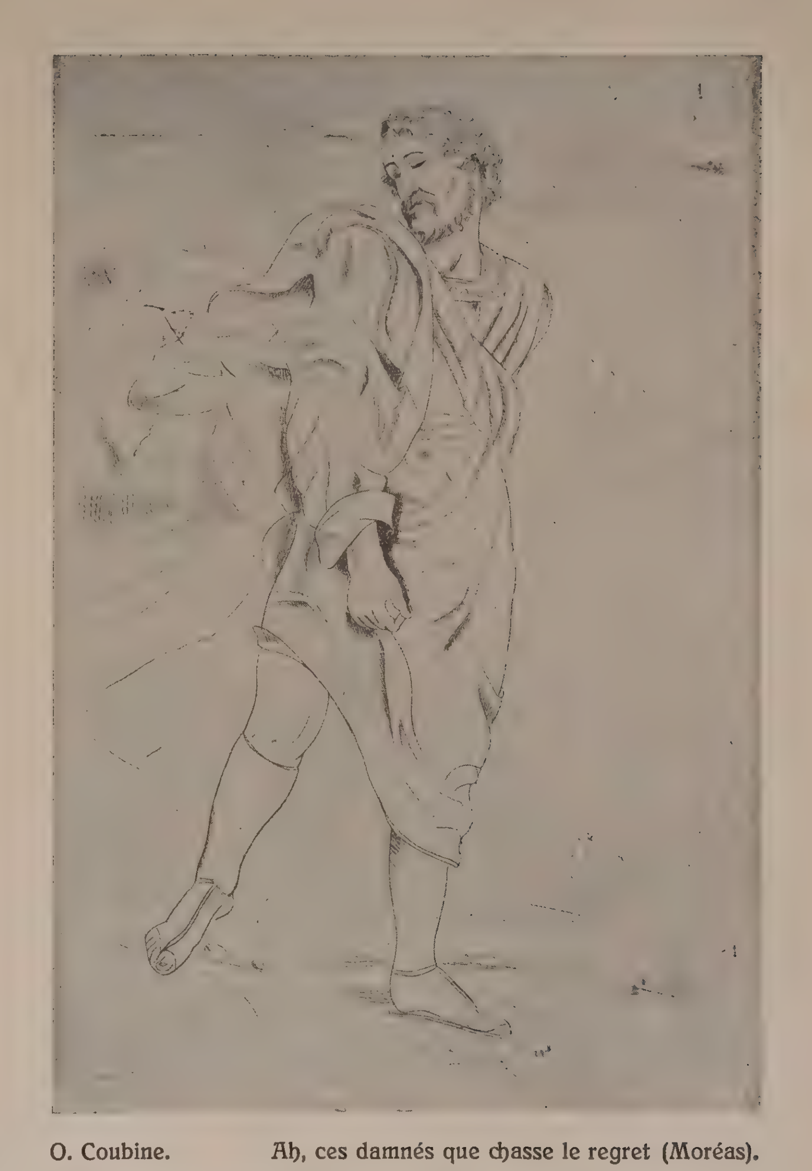
So steht er zweifellos Künstlern vom Schlage des Lukas van Leyden oder mehr noch dem erstaunlichen Baldung nahe, der ein so ausgezeichneter Lyriker des Zeichenstifts gewesen ist. Aber nachdem er einige der Geheimnisse dieser Meister wieder entdeckt hatte, ging er daran, den für sie charakteristischen Zug durch Veredelung und Geschmeidigkeit zu vereinfachen, um ihm einen durchaus modernen, rhythmischen Ausdruck zu geben.

Außer allen Vorzügen der Technik, deren Geheimnisse er kennt, vermittelt Coubine seinen graphischen Arbeiten seine ganzen zeichnerischen Qualitäten. Man kennt den überzeugenden geläuterten Lyrismus, der in seiner prachtvollen Zeichnung lebt, den poetischen Zauber, der seine Landschaften umschließt oder seine Gestalten umhüllt und vielleicht der wertvollste Teil seiner künstlerischen Erscheinung ist. Diesen bringt er, gestützt auf seine hervorragende technische Könnerschaft als Graphiker, zur Geltung, sooft er mag, aber niemals mit forcierter Absicht.

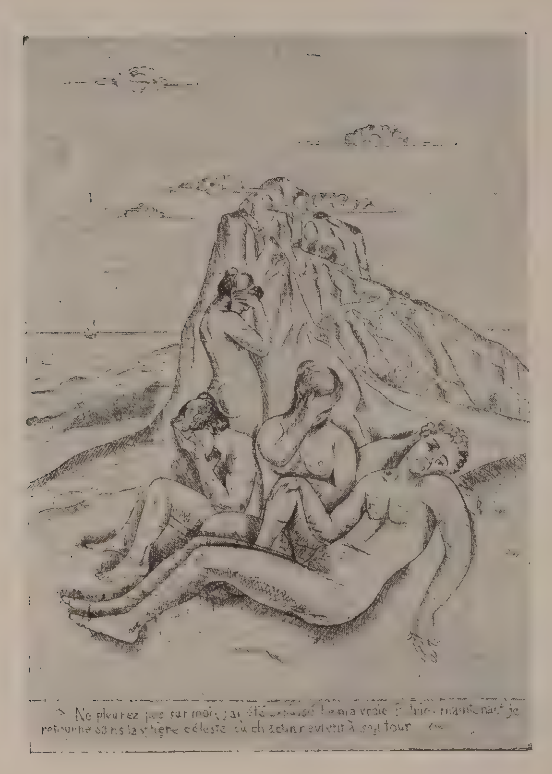
Das schönste Zeichen des graphischen Werkes eines Coubine ist dies, daß er jene Zärtlichkeit der Empfindung dem rein technischen Vorgang des Graphikers vermählen konnte. Keiner seiner Platten kann man den Vorwurf der Trockenheit machen; ihre



O. Coubine.  Greisenkopf. Radierung.



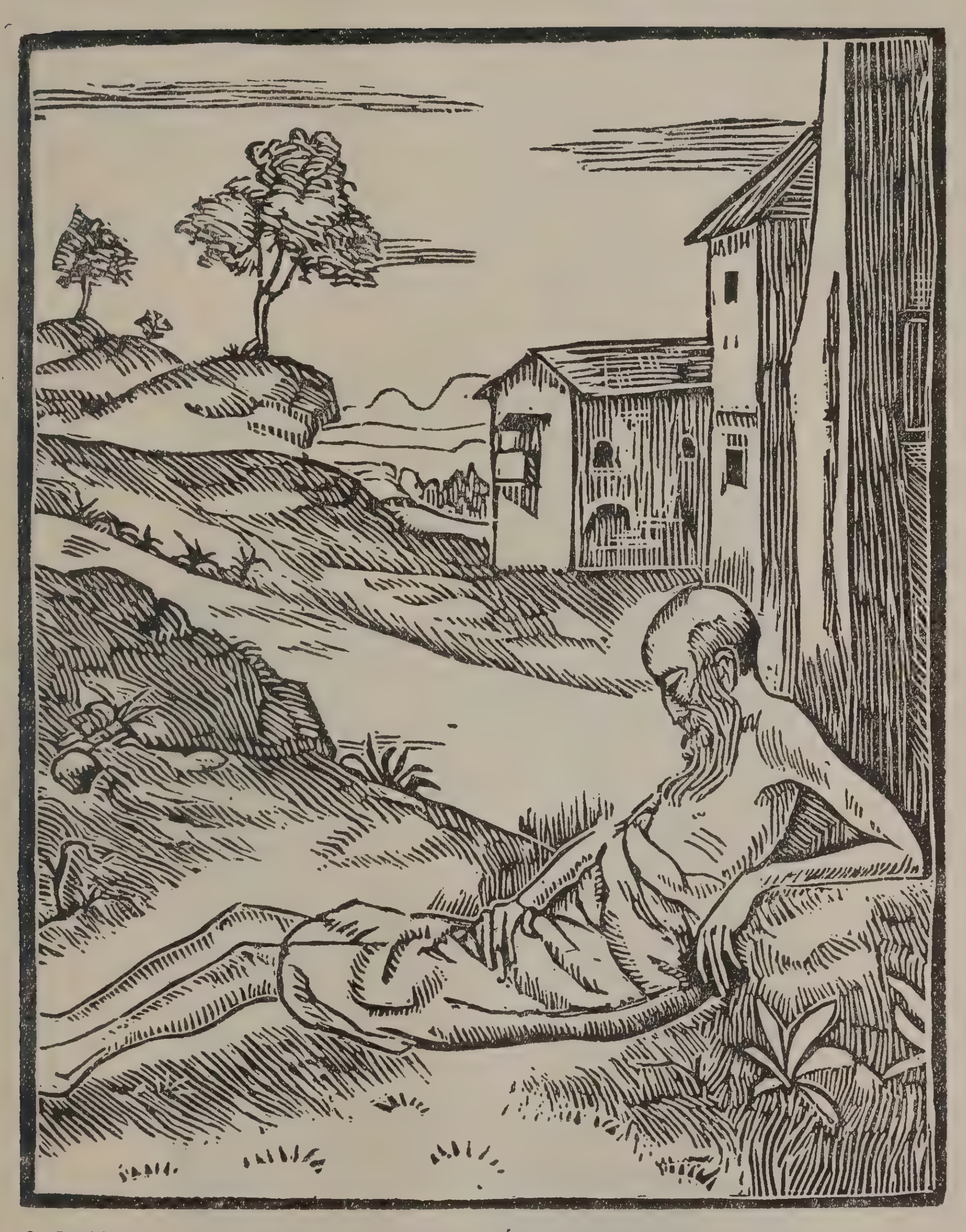
O. Coubine. Ah, ces damnés que chasse le regret (Moréas).



O. Coubine. Radierung.



O. Coubine. Provence-Landschaft. Radierung.



O. Coubine. Hiob. Holzschnitt zu Émile Godefroy: La Lettre vers le Malheur.

innere Geschmeidigkeit steht unzweifelhaft fest. Und wenn man nach den Gründen für ihren Erfolg fragen wollte, so müßte man immer wieder auf den eingeborenen Sinn für Schönheit verweisen, der jede Komposition bestimmt, welche man auch immer untersuchen mag. Zu Nutz und Frommen einer weniger strengen, als vielmehr liebenswürdigen Wissenschaft hat es Coubine verstanden, seinen Motiven eine natürliche Lieblichkeit zu vermitteln, die sie in Wirklichkeit kaum besitzen. Blättert man in seinen Holzschnitten oder Radierungen, dann glaubt man zuerst wie von ferne gewisse Melodien zu vernehmen, die sich noch nicht in voller Deutlichkeit vom Gehör begreifen lassen. Aber spannt man erst stärker die Aufmerksamkeit an, dann empfindet man, daß dies wahrhaft weise und melodische Klänge sind, die die Erinnerung an Gluck und Mozart ins Gedächtnis zurückrufen.

Man könnte von dem graphischen Schaffen eines Coubine sagen, daß es das Werk eines nachdenklichen Schäfers sei, der viele und noch mehr Bücher gelesen hätte, vor allem aber den Virgil.



O. Galanis. Holzschnitt.



H. Vergé-Sarrat. Kinderbildnis. Rad.



Lespinasse. Holzschnitt.



Laboureur. Hafen von St. Nazaire. Radierung. 1918/19.

Die „Peintres graveurs indépendants"

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln und einer Abbildung im Text Von *ADOLPHE BASLER*

Die Gründung des „Salon des peintres graveurs indépendants" iſt ein wichtiges Ereignis im Pariſer Kunſtleben. Seine erſte Ausſtellung in der Galerie Barbazanges machte uns mit einigen ſehr intereſſanten Künſtlern bekannt. Die in dieſem Salon zuſammengeſchloſſenen Künſtler folgen dem guten Beiſpiel der Meiſter der neueren Graphik. Denn wenn ſie auch die Technik der graphiſchen Künſte im heutigen Sinne umgeſtalten, ſchaffen ſie doch eine Kunſt, die die beſten Traditionen wahrt. Und zwar haben die Maler die Schönheit dieſer Kunſtgattung durch Qualitäten erweitert, die die berufsmäßigen Stecher nicht hatten. Dieſe waren lediglich trockene Techniker, dienſtbefliſſene Kopiſten. Die graphiſchen Künſte haben durch die Beteiligung der Maler viel gewonnen. Durch ſie kam Mannigfaltigkeit, eine eigne Anmut und ein neuer Geſchmack in dieſen Zweig der Kunſt.

Heutzutage begegnen die Graphiker größerer Gunſt bei den Verlegern und der Öffentlichkeit, die noch den Impreſſioniſten viel feindlicher entgegentraten. Manet, Cézanne, Renoir ſchufen wenig Graphik. Die Dummheit der Verleger zog ihnen einen Zorn vor, von dem manche Drucke nicht nur teurer bezahlt werden wie die graphiſchen Wunder eines Corot oder ſelbſt eines Claude Lorrain, ſondern auch das Doppelte deſſen gelten, was für das Hundertguldenblatt von Rembrandt bezahlt wird.

Die Radierungen Piſſaros, die mit denen Millets zu den ſchönſten graphiſchen Werken gezählt werden dürfen, bekommt man kaum zu Geſicht, da die Platten noch im Beſitz der Familie ſind, und die Plattheiten eines Zorn ſind ein Vermögen wert. Man möchte alſo nur wünſchen, daß die Unabhängigen Graphiker der Willkür der Verleger, deren Handel ſich von dem mit Briefmarken kaum unterſcheidet, ein Ende ſetzten.

Übrigens bieten ſich vorteilhafte Möglichkeiten für die modernen Graphiker, die eben doch glücklicher dran ſind als ein Bresdin, deſſen ungewöhnliche Einbildungskraft heutzutage dank der Klugheit gewiſſer Verleger von Luxusdrucken beſſere Beſchäftigung gefunden haben würde. Dieſen Verlegern iſt es auch zu danken, daß Derain, Dufy, Segonzac, Marie Laurencin, Galanis ihre ſchönen graphiſchen Fähigkeiten haben entfalten können. Die Holzſchnitte Derains zu dem Buche von Apollinaire „L'enchanteur pourrissant" können als die ſchönſte Neubelebung des ſog. gotiſchen Holzſchnittes angeſehen werden. Ebenſo wie Matiſſe und Picaſſo ſucht er in der Radierung so einfach als möglich, mit den geringſten techniſchen Mitteln, die Qualitäten eines guten Zeichners zum Ausdruck zu bringen. Im Gegenſatz dazu vollbringen Dufy und beſonders Galanis wahre Heldentaten an Handfertigkeit. Die von ihnen illuſtrierten Bücher, wie das Beſtiaire von Apollinaire, der „Almanach des Lettres et des Arts" mit Holzſchnitten von Dufy oder die Celeſtine und ſo viele andere von Galanis mit Schnitten geſchmückte Bücher werden von den modernen Bücherfreunden mit Recht geſucht. Die Lithos von Bouſſingault zu einem Buch über die Jagd, die Radierungen von Segonzac für ein Werk über das Boxen, die von Marie Laurencin zu der Proſa von André Gide oder von Coubine zu der Gedichtſammlung der école romane „Phoebus" dürfen als gut gelungene originalgraphiſche Illuſtrationen gelten.

Aber das Streben dieſer jungen Geſellſchaft geht dahin, das graphiſche Einzelblatt zur Achtung zu bringen.

Einer, der den Stichel mit bemerkenswerter Fertigkeit zu führen verſteht, iſt Laboureur. Er iſt ein Meiſter in ſeiner Art. Seine Landſchaft von Saint Nazaire iſt ausgezeichnet komponiert, ſtark und ausgereift in den Einzelheiten und techniſch ein Meiſterwerk. Die andern Stecher, wie Segonzac und Coubine, ſteigern die Fein-

heit der Zeichnung aufs wunderbarste; Dufresne, Pascin, Marie Laurencin die Anmut ihrer verschwenderischen Phantasie. Ein religiöses Gefühl, wie das Millets, erfüllt die Landschaften und Schäferszenen von Frélaut. In den Holzschnitten von Friesz findet man die Qualitäten seiner Malerei wieder und an den Bildchen von Marchand und der Lewitska hat man Freude. Kayser, Léopold Lévy und Vergé Sarrat erwiesen sich als befähigte Graphiker noch ehe sie sich als Maler einen Namen machten. Zwischen diesen drei Maler-Radierern besteht eine enge Verwandschaft. Jeder von ihnen handhabt die Radiernadel mit großer Fertigkeit. Sie bewundern das Helldunkel Rembrandts ebenso sehr wie den Strich Dürers und Mantegnas, zeigen in ihren Blättern Sinn für schöne Komposition, verstehen es, Raum und Licht zu schaffen und durch das metallische Schillern von samtigen und kräftigen Schwärzen einen geheimen Zauber über die Platte zu breiten.

Als Holzschneider versteht Lespinasse sein Handwerk so gut wie Galanis, der eine ganz neue Art des Stiches geschaffen hat. Lespinasse, der größere Phantastiker, pflegt auch mit Umsicht die Radierung. Galanis, der mehr den „schönen Stil" liebt, bleibt der Virtuose des Handwerks. Durch seine höchst eigne Art des Schneidens auf Holz erzielt er die mannigfaltigsten Licht- und Schattenwirkungen, bis zur Nachahmung der Radierung.

Zweifellos beleben diese tüchtigen, voranschreitenden Künstler gleichzeitig den Geschmack an der modernen Graphik aufs neue. Wollen wir hoffen, daß in der zweiten Ausgabe der Gravure en France, die mit Hilfe des klugen Verlegers Le Garrec gemacht wird, Herr Courboin den neuen „unabhängigen Graphikern" auch einige Zeilen widmet. Gewiß zu bedauern ist es, daß in einem Buch von solcher Bedeutung Bresdin und Pissaro nicht einmal aufgeführt, Toulouse Lautrec und Odilon Redon kaum erwähnt werden. Trotzdem ist das Werk zu empfehlen [1].

(Übertragung aus dem Französischen von Erich Wiese.)

[1] François Courboin: La gravure en France, des origines à 1900. Paris. Librairie Delagrave.



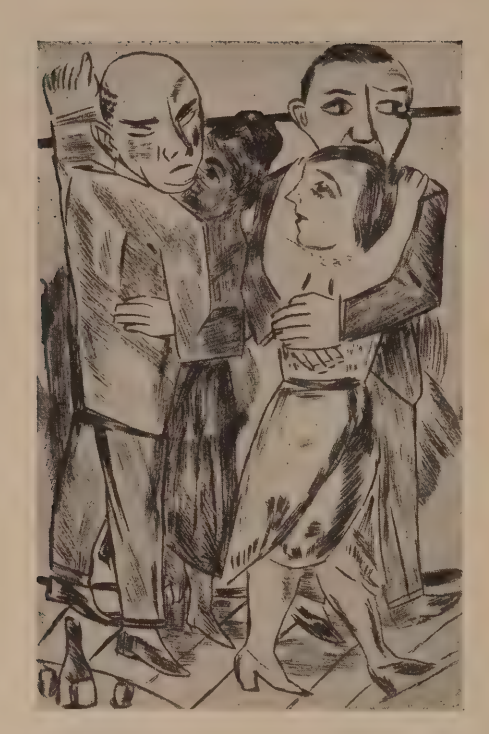
Marie Laurencin. Mädchen mit Fruchtkorb.



Marie Laurencin. Pantomine. Radierung.



J. Frélaut. Die Brücke von Ventin. Radierung. 1922.



Max Beckmann. Tanz.
Hermelin-Verlag, Ulm.



Max Beckmann. Königin-Bar II.
Hermelin-Verlag, Ulm.

Neue Graphik von Max Beckmann

Mit acht Abbildungen — *Von PAUL F. SCHMIDT*

Es hat nicht den Anſchein, als ob die künſtleriſche Tätigkeit Europas ſo bald erlahmen wolle, allem Unkengeſchrei zum Trotz. Man verlegt zu gern den Untergang des Abendlandes von den Niederträchtigkeiten der politiſchen Bühne her auch in den Muſentempel. Dagegen wäre es nicht ſchwer, den Beweis vom Gegenteil anzutreten: daß wir in der Zeit künſtleriſcher Blüte leben. Immer noch, auch nach 1912 und 1918. Und das in einem doppelten Sinne. Die Franzoſen und was ihrer Art iſt, machen Kunſt in Fortſetzung des Ideals vom 19. Jahrhundert (meinetwegen „l'art pour l'art", oder „Form" oder „Ordnung" als Etikette): eine in der Luft hängende Sache der Schönheit, mit leiſem Ausſchlagen des Pendels nach der dekorativen Seite des tätigen Lebens; im ganzen das alte Schibboleth des Rahmenbildes zu unerhörter Verfeinerung führend; Luxusgegenſtand vornehmſten Grades, Patronatsherr: Cézanne.

Dieſe wären nicht zu überbieten; komiſch wirkt beinahe, was in Deutſchland ſich unterfängt, mit ihnen zu wetteifern. Dafür haben wir eine andere Art des Sichäußerns, eine Kunſt des Augenblicks und der Raſſe, deren Intenſität jählings an die der Zeitwende um 1500 erinnert. Natürlich iſt uns weder ein Grünewald noch ein Dürer beſchieden (andere Zeiten mögen anders urteilen), aber es läßt ſich auch mit dem beſten Willen nicht leugnen, was wir vor der ſtrengen Zucht und Bilderſchule der Franzoſen voraushaben: den Überfluß an Perſönlichkeiten (oder Querköpfen); das Laſter der Maßloſigkeit im Erkennen und Charakteriſieren; die garſtige Sünde des Zeitgemäßen; und eine unverzeihliche, eine mit keinen Sanktionen Apolls und der Muſen wieder gut zu machende Barbarei der Aufrichtigkeit, einen Fanatismus der Wahrheit, der ſehr ſchwer zu verdauen iſt für alle Prieſter der reinen Peinture. Kurz geſagt, wir haben eine Kunſt, die in allerhöchſtem Grade Zeitdokument iſt, Bekenntnis und Amoklauf unbequemſter Perſönlichkeiten.

Wo in aller Welt gibt es eine Spannung ſo weit wie zwiſchen Kokoſchka und George Groß; zwiſchen Beckmann und Schlemmer, zwiſchen Nolde und Dix? Wo leben Träumer von der ernſthaften Tranſzendentalität Klees und dem Weltekel Kubins? Sind ſie unter eine Formel zu bringen, der Maſchinenkosmos Molzahns und der brennende Hohn Georg Scholzens, die Lyrik Heckels und die unendlich koſtbaren Aberwitzigkeiten Wollheims? Vielleicht — vielleicht, wenn man die Augen erhebt zu dem gemeinſamen Gegenſatz, der ſie alle eint: dem Gegenſatz zu der beruhigten klaſſiſchen Ordnung des franzöſiſch-weſtlichen Rahmenbildes. Denn hier im Deutſchland von 1923 handelt es ſich nicht um die mehr oder weniger ſchöne Form, nicht um Atelierprobleme, ſondern um die ungeheure Not unſerer Zeit. Um Ausſage, um Ausbrüche, um fanatiſches Bekenntnis zum Deutſchſein, um Behauptung der eigenen Seele. (So etwas gibt es.)

Wie klein mutet dieſem Großen gegenüber die Frage nach dem Ismus an. Iſt Kokoſchka vielleicht barock oder iſt Schlemmer klaſſiziſtiſch? Soll man Beckmann zu den Expreſſioniſten rechnen? Iſt der Expreſſionismus nicht überhaupt tot? Lieber Gott, vielleicht iſt gar der Kubismus noch nicht oft genug tot geſagt worden? (In Paris; in Deutſchland gibt es keinen Kubismus.)

Das Allerſchlimmſte iſt dieſe nicht tot zu kriegende Sintflut von Graphik in Deutſchland. Wer kauft bloß dieſes Zeug alles? Im Handumdrehen ſind die teuerſten Mappen mit vier (nächſtens vielleicht mit fünf) Nullen hinter einer imaginären Ziffer vergriffen. Kataſtrophal! Und über ein Kleines haben die Künſtler ſchon wieder ein Maſſenaufgebot von Graphik zur Kontrollverſammlung geſchleppt; trotz unſerer famoſen Luxusſteuergeſetze.

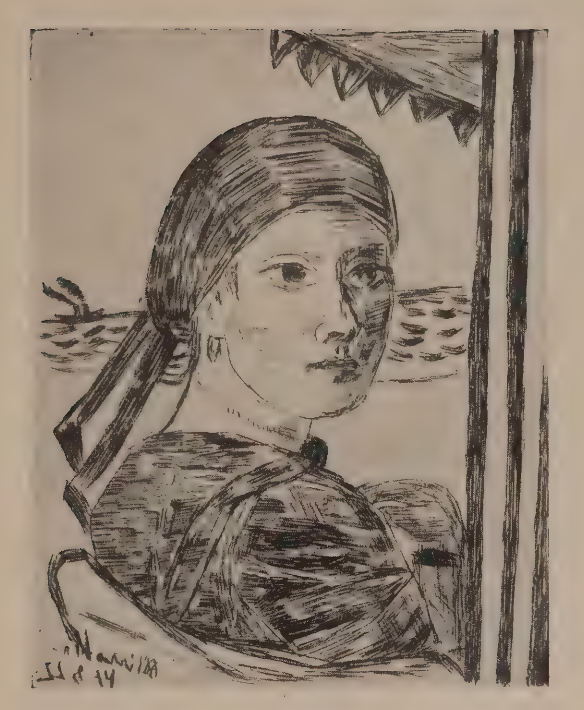


Max Beckmann. Selbstbildnis.

Es ist wirklich ein sonderbares Schauspiel, wie das ausgeplünderte Deutschland mit einem Überfluß an Werten antwortet; an Werten, die anscheinend nur für das Inland Kurs haben, über die vielleicht der Mann des „Feindbunds“ — auch der orientierte Pariser Kunsthändler — mitleidig lächelt. So ungefähr wie man über die ungefügen Blätter Edward Munchs 1892 in Berlin und 1904 noch im biergesegneten München gelächelt? — nein, gelacht und getobt hat. Inzwischen ist dieser Munch schon eine Weltmacht geworden. Man wird sich vorsehen müssen. Auch die deutschen Kritzeleien der George Groß und Beckmann haben ganz das Zeug zu einer künftigen Weltmacht in sich.

Vielleicht scheint der Anlaß zu solcher Betrachtung manchem nicht kongruent genug. Die neuen Arbeiten Max Beckmanns, die der Pipersche Verlag in München eben herausgibt, sind weniger aktuell, weniger erregend als die früheren, auch als der Zyklus „Berlin 1922“, den J. B. Neumann zugleich ankündigt und in seinem zweiten Bilderheft zu Beckmann abbildet. Gleichviel: zwei große Verleger, die sich in das graphische Werk eines Künstlers seit Jahren teilen und dabei so gewichtige Dinge herausbringen: das ist Symptom jenes Überflusses, wie es deutlicher nicht auftreten kann. Und Beckmann wirkt auch da, wo er nicht mit grimmigem Hohn die Zeit in seinem Hohlspiegel auffängt, gewaltig und erschütternd: weil er eine der machtvollsten Persönlichkeiten unter uns ist; weil er in jedem Blatt etwas zu sagen hat, an dem keiner vorübergehen kann.

Beckmann ist in diesen Blättern noch strenger und karger geworden. Der Unterschied prägt sich handgreiflich aus, weil unter den von Piper verlegten Radierungen einige sind, die von 1913 stammen, also aus einer Zeit, wo er noch in „impressio-



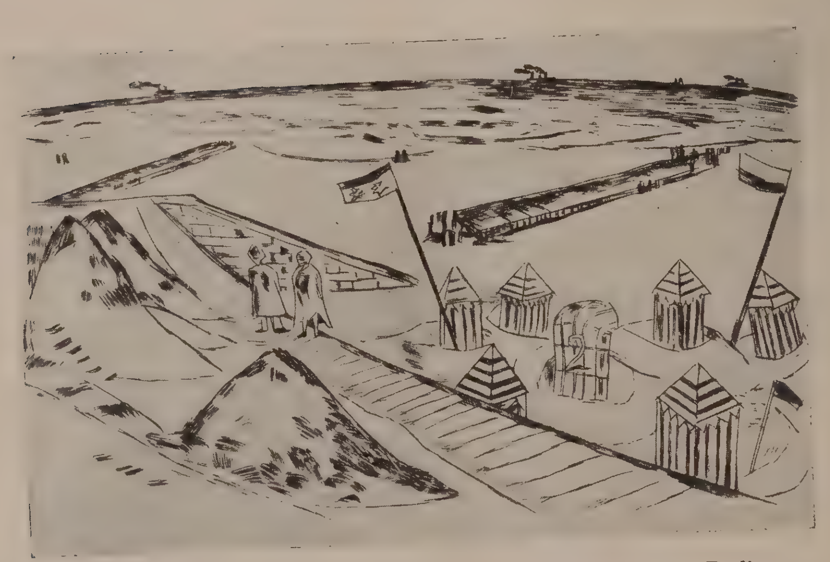
Max Beckmann. Minette. 1922. Radierung.



Max Beckmann. Bildnis R. P. 1921 Lithographie.



Max Beckmann. Frauenbad, 1922. Radierung.



Max Beckmann. Strand. 1922. Radierung.



Max Beckmann. Frau mit Kerze.

nistischer" Weise die Technik pflegte und graphisch an der Tradition des schönen Tones, des edlen Kritzelwerkes hing, das heute etwa Meid mit aller Virtuosität wiederholt. Wer Beckmanns Entwicklung nicht kennt, muß den Unterschied mit ungemeiner Verblüffung empfinden; als Kahlheit und Verarmung empfinden. Das Straffe und Konzentrierte seines Strichs in den Arbeiten von 1922 streift mitunter etwas an die Radierungen der Brücke-Künstler von 1910: verwunderlich nur für den, der den tiefen Zusammenhang unserer großen Formensucher unter der Oberfläche nicht ahnt, selbstverständlich für den Freund Beckmannscher Kunst, der seinen Weg von der lockeren Gelöstheit zum hohen Stil der Linie nachgegangen ist. Der läßt sich ganz nur in seinen Radierungen (abgesehen von den Gemälden, dem Hauptwerk des Meisters) verfolgen; wovon den besten Überblick die Mappe „Gesichter" vermittelt, welche die Maréesgesellschaft vor drei Jahren herausgegeben hat. Die jüngsten Blätter gehen nur in der abstrakten Präzision und strengen Sachlichkeit der Linie am weitesten; sie bauen Figur und Landschaft wie mit Balken, geben nur das Gerüst der Dinge, fast möchte man sagen, ein entfleischtes Skelett. Wohin der Weg führt, zeigen am besten wohl die Holzschnitte: eine Neuerung in seinem Werk. Vor 1922 hat Beckmann den Holzschnitt durchaus gemieden. Er ist jetzt (möge er den Ausdruck nicht verübeln) reif geworden für diese herbeste und deutscheste Gestalt graphischen Ausdrucks, und es ist kein Zweifel, daß die wenigen Blätter dieser Technik zu seinen vollkommensten gehören. Schon der vierte „Ganymed" (das Organ der Maréesgesellschaft) brachte ein Meisterstück seiner neuen Holzschneidekunst. Selbstbildnis und andere Halbfigurenbilder, die nun erscheinen, zeigen ihn auf vollkommener Höhe in Beherrschung dieser Technik. Man empfindet es gegenüber dem ungeheuren Format seiner besten Lithographien fast als eine Wohltat, daß diese Holzschnitte einen kleinen Umfang haben. Um so größer

wirkt ſich ihre innere Spannung aus, ihr formaler wie geiſtiger Gehalt, beide zu reſtloſer Deckung gebracht.

Vielleicht hat Beckmann hier erſt ſein wahres Inſtrument gefunden, das er präludierend erprobt. Der Weg dieſes zweifellos höchſt repräſentativen Deutſchen (wie Meier-Graefe ihn nannte) iſt ſo ungeheuer weit und reich, daß ſich neue Perſpektiven mühelos und ohne Einbuße ſeines bisherigen Beſitzes eröffnen können. In den letzten Gemälden, die im vorigen Sommer zu ſehen waren, ſchien eine Entſpannung, eine leiſe Neigung zur Bejahung der Welt ſich anzudeuten. Die abweiſende Form der jüngſten Radierungen läßt davon weniger erkennen, wenn auch die Geſte des zürnenden Propheten ihnen fern liegt und der Gegenſtand der einer objektiven Betrachtung iſt. In den volleren Akkorden der Holzſchnitte aber wirkt jener Geiſt beginnender Ausſöhnung weiter, und zwar, was beſonders erfreuen muß, in der Form, die weicher, flüſſiger, deutungsreicher iſt und weiter ausholt.

Nie wird ein ſo ſchöpferiſcher Geiſt wie Beckmann ſich an einem Ende finden; jede Stufe iſt ihm nur Anſatz zu größeren Möglichkeiten. Wer da glaubt, er habe mit ſeiner „Nacht" und „Kreuzigung" ein endgültiges Wort geſprochen, muß ſeinen Irrtum bekennen. Wir alle aber, die von Anfang an glaubten an ſeinen Stern, auch als er noch unklar und flimmernd über den Horizont ſich erhob, ſehen mit Beglückung abermals ein Tor zu neuen Ländern deutſcher Sehnſucht aufgetan.



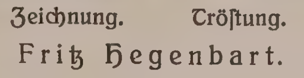
Johannes Molzahn. „Fahrt in ..." Holzſchnitt.



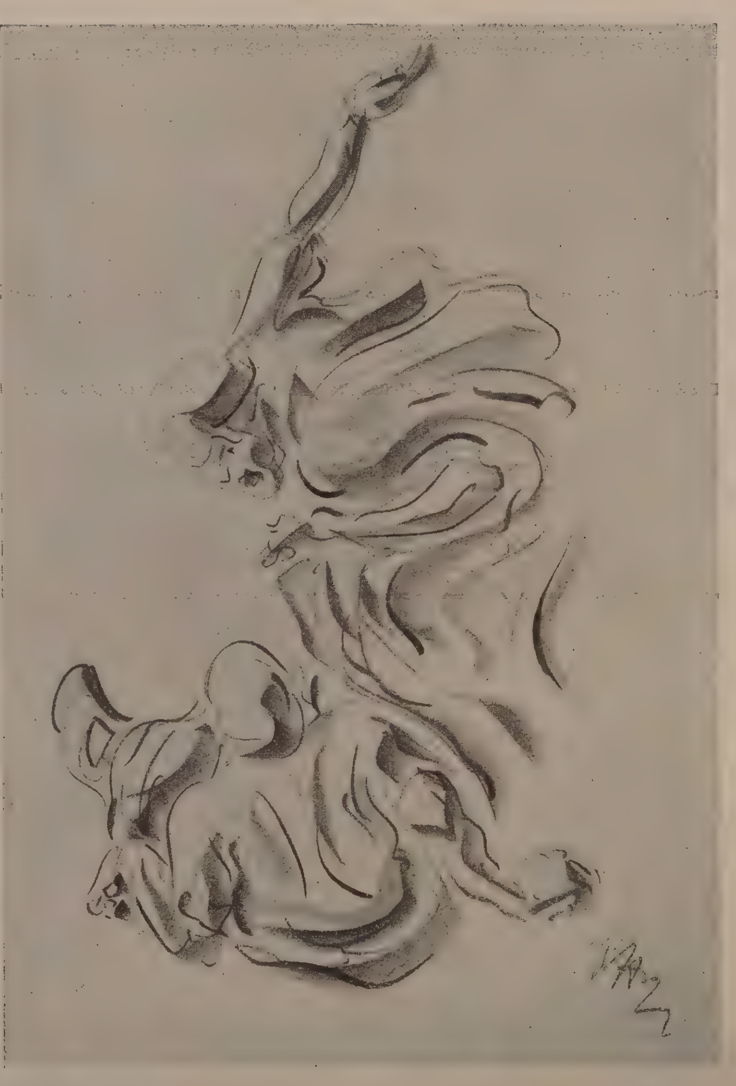
Frauen und Kinder. Zeichnung.



Tröstung. Zeichnung.



Fritz Hegenbart.



Erregte Szene. Zeichnung.

Ringkämpfer. Zeichnung.

Fritz Hegenbart.

Friţ Hegenbart

Von O. WEIGMANN | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Der Münchner Graphiker, Maler und Bildhauer Friţ Hegenbart hat den Höhepunkt ſeiner Schaffenskraft bereits erreicht. Von ſeinem künſtleriſchen Wirken aber hat man bisher in Kunſtkreiſen noch wenig Notiz genommen; er harrt noch ſeines kunſthändleriſchen Entdeckers, der den Kunſtliebhabern neuen Stils durch Geſchäftsreiſende den Ankauf ſeiner Graphik als ausſichtsreiches kapitaliſtiſches Unternehmen anpreiſen läßt. Die Verwechſlung mit ſeinen Namensvettern, dem Maler Emmanuel Hegenbarth und dem Graphiker Joſeph Hegenbarth in Dresden, ſowie dem Bildhauer Ernſt Hegenbarth in Wien hat ein übriges getan, das Bild ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit in unklaren Umriſſen verſchwimmen zu laſſen. Erſt in jüngſter Zeit nimmt das Intereſſe für ſeine Kunſt auch in weiteren Kreiſen zu. Die Münchner Graphiſche Sammlung widmete um die Jahreswende Hegenbarts eigenartigem Schaffen, insbeſondere auf graphiſchem Gebiete, wo ſich ſein künſtleriſches Wollen am reinſten ausſpricht, eine größere Sonderausſtellung; dieſem Vorgehen ſollen in anderen Städten, wie Leipzig, Deſſau, ähnliche Veranſtaltungen folgen.

Friţ Hegenbart entſtammt einer Muſikerfamilie und iſt ſelbſt muſikaliſch ſo gut veranlagt, daß ihm der Gedanke, ausübender Tonkünſtler zu werden, in der Jugend nicht ferne lag. Es kann ſomit nicht wundernehmen, wenn auch in ſeinem Wirken als bildender Künſtler die ererbte Muſikalität zu klarem, faſt möchte man ſagen Richtung gebenden Ausdruck gelangt. Der empfindſame Sinn für Rhythmus und Wohllaut des Linienfluſſes iſt der Grundpfeiler ſeiner Kunſt; geſchloſſene große Form, als Flächenbelebung in ſchmückendem Sinne angewandt, iſt ihr Inhalt; dem gegenſtändlichen Motiv als Vorwurf der Darſtellung, wenn es auch zumeiſt unſchwer deutbar durchgeführt wird, iſt bei ſeinen Kompoſitionen nur untergeordnete Bedeutung beigelegt.

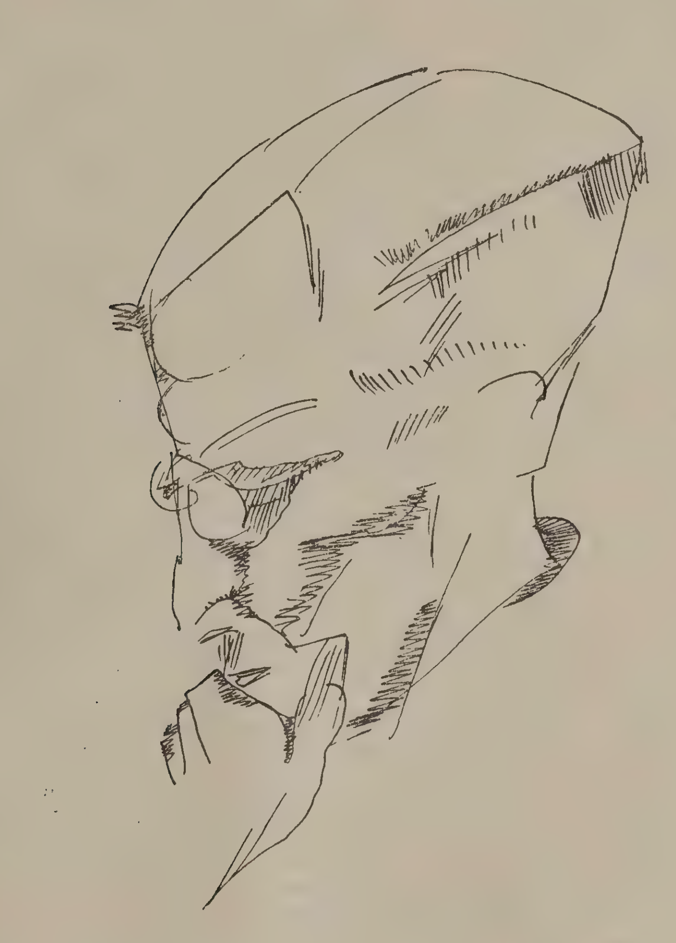
Seine Vaterſtadt Salzburg, wo er im Jahre 1864 als Sohn eines Konzertmeiſters geboren wurde, hat Hegenbart in frühester Kindheit verlaſſen. Der Aufenthalt in der böhmiſchen Landeshauptſtadt Prag, wo neben der mittelalterlichen Kunſt die reichentfaltete Barockkultur die Eindrücke ſeiner Jugend beſtimmte, iſt für ſein erwachendes Künſtlertum von ausſchlaggebender Bedeutung geworden. An der dortigen Kunſtakademie fand er die erſte Unterweiſung, die dann nach ſeiner Überſiedelung nach München (1887) im Privatatelier Frank Kirchbachs, des Meiſters großdekorativer Kompoſitionen aus der Ideenwelt Richard Wagners, ihren Fortgang und Abſchluß fand, mit ſeinem Lehrer ging er nach deſſen Berufung an das Städelſche Inſtitut für kurze Zeit nach Frankfurt. Den Übergang von der theoretiſchen zur praktiſchen Kunſtbetätigung hat ihm nach Abſchluß ſeiner Studien die Mitarbeit an der Münchner „Jugend“ erleichtert, die gerade damals die jüngere Künſtlerſchaft um ihre Fahnen ſammelte. Wie ſo manches aufſtrebende Talent, das ſich der herrſchenden Tradition des Münchner Künſtlerkreiſes nicht unbedingt unterwerfen wollte, hat auch er ſeine künſtleriſche Tätigkeit als Illuſtrationszeichner beginnen müſſen. Dekorative Vignetten und landſchaftliche Skizzen als Buchſchmuck, tendenziöſe Kompoſitionen, oft mit aktuellem Einſchlag, zu gegebenem literariſchen Inhalt — alles Arbeiten, die von ihm ſelbſt als künſtleriſche Fron empfunden wurden — mußten ihm erſt die äußeren Möglichkeiten eröffnen, ſich einem freien Schaffen widmen zu können.

Es iſt zunächſt die Radierung, der er ſich in intenſivſtem Studium hingab. In raſcher Folge entſtand in wenigen Jahren ein radiertes Werk von etwa 40 Platten, das ihn inhaltlich wie formal in den Bahnen Max Klingers als des Meiſters zeigt, der um die Jahrhundertwende den nachhaltigſten Einfluß auf die jüngere Generation ausübte. Ihrem Inhalt nach behandeln die meiſten dieſer Blätter den Vorwurf des menſchlichen Aktes in ſtimmungsvoll-landſchaftlicher Umgebung, wobei allegoriſierendes Beiwerk das Motiv



Lasar Segall. Paar. Radierung. Aus „Erinnerungen an Wilna“.

bleibt auch den neuesten Werken gewahrt, in denen der Künstler lebhaftere Bewegungsmotive festzuhalten bestrebt ist. Die meisterhafte zeichnerische Beherrschung der Formen befähigt ihn, seine Kompositionsgedanken ohne jedes Vorstudium in einer kühnen malerisch arbeitenden Zeichnungstechnik mit dem breiten Zimmermannsbleistift auf weichem, keinerlei Korrektur vertragenden Chinapapier, frei und rasch niederzuschreiben. Dieses gereifte Können, in den Dienst eines geläuterten dekorativen Stilwillens gestellt, wird diesen Zeichnungen trotz ihres stilistischen Zusammenhangs mit der Schwesterkunst doch stets ihre selbständige graphische Bedeutung wahren. Im Werke Hegenbarts bedeuten sie die Arbeiten, in denen seine gleichmäßige Begabung als Graphiker, Maler und Bildhauer am ebenmäßigsten zum Ausdruck gelangt.



Junge Dresdner Graphiker

Von WILL GROHMANN
Mit dreizehn Abbildungen

Das letzte „Jahrbuch der Jungen Kunſt“ (Leipzig 1922) brachte einen Aufſatz „Führerperſönlichkeiten auf dem Gebiete der deutſchen Graphik“. Von den ſechs beigegebenen Abbildungen fielen drei auf Dresdner Künſtler, auf Dix, Segall und Voll. Und das lag ſicher nicht daran, daß der Verfaſſer in Dresden lebt. Es iſt ſchon etwas los in dieſer heute lebhaft umſtrittenen Kunſtſtadt, wenn auch ihre Bürger ziemlich indifferent zuſchauen und immer noch lieber ſich L. Meidners Lobgeſang auf den Choral ihrer Türme und die edle Geigenmuſik ihres Barock gefallen laſſen als die Taten, die der Zeichner hier vollbrachte. Auffallend iſt, daß nur ganz wenige Maler und Graphiker aus Dresden ſtammen — ſie kommen aus allen Gegenden Deutſchlands und Europas hierher —, und ſchmerzlich, daß man nie von einem der Jungen hört, er fühle ſich hier wohl. Man arbeitet in großer Zurückgezogenheit und ſehnt ſich fort, ſobald eine Leiſtung ſichtbar wird. Sie herauszuſtellen hat Dresden gar keinen Ehrgeiz. Das geſchieht zumeiſt durch führende Sammler und Ausſteller in anderen Städten. Was zur Folge hat, daß die Arrivierten gekränkt hier gar nichts anderes wollen als arbeiten. Die Atmoſphäre gewinnt dabei an Intenſität was ſie an Repräſentation einbüßt. Die ganze „Brücke“ iſt heute verſchwunden, und von der zehn Jahre jüngeren „Sezeſſion“ ſind auch ſchon wieder einige weſentliche über alle Berge. Segall in Berlin, Dix in Düſſeldorf, Voll in Dänemark. Kokoſchka, der über den Wolken thront, iſt für die Dresdner, ſogar für ſeine Schüler, mehr Legende als Wirklichkeit.

Schulgemeinſchaften gibt es gar nicht, wie man erwarten könnte, nur Geſinnungsgruppen. Die dazu gehören, fanden ſich über die verſchiedenſten Entwicklungen und Lehrer hinweg zuſammen. Die Kokoſchkaſchule iſt vielleicht eine Ausnahme; und das iſt bezeichnend, weil in dieſem Maler und Kunſtſchullehrer Leben und Kunſt, Idee und Verwirklichung ſo zur Identität geworden ſind, daß ſeine Jünger ſich entweder taub ſtellen oder Sprachrohr werden müſſen.

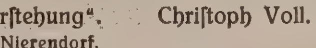
Es hat in letzter Zeit eine unverhältnismäßig große Zahl energiſcher und ganz verſchieden begabter Führernaturen unter den Jungen gegeben, die das Geſamtbild und das Niveau der jungen Kunſt in Dresden heute noch entſcheidend beſtimmen. Um das Fehlende vorauszunehmen: die Konſtruktiviſten fehlen ganz. Vor vier Jahren machte Otto Griebel einen Abſtecher nach dieſer Provinz, kam aber bald zurück und näherte ſich dem ſcheinbaren Widerſpiel politiſcher Provenienz. Selbſtverſtändlich beſteht in Künſtlerkreiſen eine große Sympathie für die ſchöpferiſchen Kräfte des Bauhauſes, für Molzahn, Moholy-Naghi und verwandte Geiſter, aber urſprüngliche Begabungen in dieſer Richtung fehlen völlig. Damit ſoll nicht geleugnet werden, daß die neuen Entdeckungen wie ſeiner Zeit die des Kubismus ſich in der Formgeſtaltung vielfältig auswirken.

Was ein Jahrzehnt nach der „Brücke“ die Sezeſſioniſten einte, konnte ſich im Ausdruckswillen und im Dialekt noch vielfach auf dieſe Pioniere berufen. Da aber die Verwandlung durch die Jahre ſeit 1914 mit dahinterſteckte, zerbrach die Baſis, ſoweit ſie artiſtiſch war, raſch; erhält ſich dafür heute noch in einem ſtarken menſchlichen Gemeinſchaftsgefühl. Otto Lange bewahrte das Erbe am treueſten, iſt aber in den letzten Jahren ein Eigner geworden und behauptet ſich in allen Verwandlungen. Er iſt einer von den nie ruhenden, niemals mit ſich zufriedenen Sachſen, von einer robuſten Ehrlichkeit in Einfall und Darſtellung. Solche Holzſchnitte, wie ſie die „Schöpfung“ (Furche Verlag 1923) bringt, hätten ihn an die Front vorgeſchoben, wenn er nicht den Erfolg zugunſten anderer Möglichkeiten verlaſſen hätte. Jetzt, zehn Jahre nach der Entſtehung, ſind ſie viel begehrt. Neuen Datums ſind die „Schriftgelehrten“. Das Blatt iſt graphiſch faſt ſo zugeſpitzt wie die Phyſiognomien der drei Dialektiker.







Otto Dix.  Aus „Tod und Auferstehung". Verlag Nierendorf,



Christoph Voll. Blinder. Radierung.



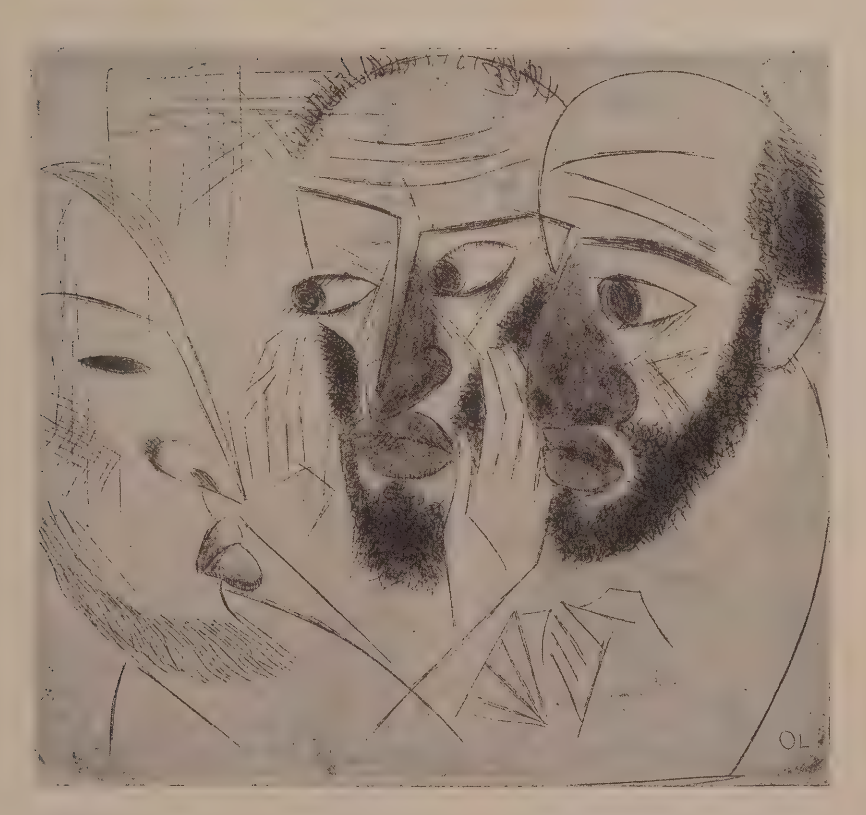
Will Heckrott. Entenjagd. Radierung.



Bernhard Kretzschmar. Zigarrenmacher. Radierung.



Hans Meyboden.
Die beiden Menschen. Radierung.



Otto Lange. Schriftgelehrte, Radierung.



Bernhard Kretzschmar, Dresden.
Salutes. (Aus Akrobaten.) Radierung. 1921.



So wie in Augen, Naſe und Mund das Denken und Reden kulminiert, verdichten ſich die Akzente des Zeichneriſchen und Drucktechniſchen an dieſen Stellen und wirken dort ſo überraſchend wie die an ganz irrige Plätze des Geſichts verſchlagenen Ausſtrahlungen der Gehirntätigkeit. Sogar das Reden mit den Händen wird durch die Pointierung der erregten Mäuler und Naſen in dem engen Umkreis dreier jüdiſcher Köpfe vorgetäuſcht. Die Struktur der graphiſchen Sprache zerfällt in zwei Ebenen wie die Mentalität der Schriftgelehrten, Zuſammenballungen im Leeren. Lange hat in den letzten Jahren hauptſächlich radiert, nachdem er bis 1918 den Holzſchnitt ſtark bevorzugt hatte. Das iſt nicht verwunderlich. Der Verdrängung im Techniſchen folgt ſtets eine entſprechende Verdrängung im Empfindungsleben, die ſich rächt und nach einem Ausweg ſucht. Bei Felix Müller war es ähnlich; er hat ſich übrigens raſcher in der Öffentlichkeit durchgeſetzt und ſeine Entwicklung iſt bekannter als die ſeiner Altersgenoſſen. Will Heckrott hat in den letzten Jahren graphiſch nicht ſoviel gearbeitet, weil er durch Wandmalereien in Anſpruch genommen war. Seine „Entenjagd“ (1922) enthält noch Nachklänge der erſten Zeit, wo er im Gefolge des blauen Reiters ritt. Von der Melodie iſt nicht ganz ſoviel geblieben wie vom Rhythmus, und der iſt faſt zu ſtark. Der Parallelismus in Gegenſtand und Zeichenſprache forciert ihn, der primitive Duktus ſeiner Schrift gravitiert nach derſelben Seite. Beide Mittel bewirken aber gleichzeitig, daß aus den paar Takten eine ſehr energiſche und abgerundete Muſik wird, daß eine zielſtrebige Energie entſteht, die nach der Seite der Monumentalität tendiert. Die Klarheit iſt da, die Fülle, die Verdichtung wird ſich, nach den letzten Arbeiten zu urteilen, ſoweit ſteigern, daß Heckrott eines Tages ſeines kühnen Anfangs würdig werden dürfte. Der Schleſier Conſtantin von Mitſchke-Collande und der Weſtfale Auguſt Böckſtiegel haben auch heute noch eine ſtarke Beziehung zum Holzſchnitt. Böckſtiegel iſt außerordentlich produktiv und hat beſonders in ſeiner Heimat viele Freunde ſeiner Kunſt. Seine Holzſchnitte erſetzen allerdings zuweilen durch das äußere Format das innere. C. v. Mitſchke-Collande arbeitet bedächtig und ſein graphiſches Oeuvre iſt nicht groß. Eine Holzſchnittfolge aus den Tagen der Revolution machte ihn bekannt. Das „Café“ (1923) iſt für die Einfügung in den Schriftſatz gedacht. Die einfache Verteilung des Schwarz-Weiß iſt vielleicht etwas dekorativ im Sinne Vallotons oder Maſereels, aber wie bei dieſen voll Geſundheit, Ruhe und Humor. Solche Naturen ſind vielleicht berufen, einmal in die Breſche zu ſpringen, wenn den anderen die Nerven verſagen.

Das könnte z. B. einmal eintreten bei ſolchen Akrobaten des europäiſchen Zirkuslebens wie Otto Dix. Von Holbeinſcher Glätte iſt er über dadaiſtiſche Experimente zu einem breughelſchen Verismus gekommen, der dämoniſch und aktuell zugleich iſt. Dix war eine Zeitlang George Grosz ſehr nahe, aber das hat er dieſer journaliſtiſchen Sonderbegabung voraus, daß er einen triebhafteren Inſtinkt, eine größere Freiheit dem Leben und der Kunſt gegenüber hat. Grosz iſt neben ihm bereits kultiviert, voll Eigentradition, eine konſtante Größe. Dix iſt immer noch voll Anfang und packt zu wie es gerade kommt. Er nimmt, was er tut, nicht ſo wichtig, fühlt ſich ſeiner Arbeit von geſtern ſchon nicht mehr verpflichtet und reißt im Augenblick aus ſich heraus, was er nicht





Conſtantin von Mitſchke-Collande. Zeitungsleſer.

mal ſelbſt vorausahnen konnte. Sein graphiſches Werk iſt unausgeglichen, aber es ſind Blätter darunter, die keiner machen könnte. Eine Radierung aus „Tod und Auferſtehung“ (Verlag Nierendorf 1922). Dix benutzt dabei keinen ſeiner ausprobierten techniſchen oder inhaltlichen Kunſtgriffe. Von der Romantik ſeiner Deſperadowelt keine Spur, von der grauſamen Anatomie der menſchlichen Kreatur nichts. Ganz groß ſteht dieſe Frau da. Nicht Anklage, nicht Schmerz, nicht Schrei, das wäre zu klein. Das Grauſigſte, die Leere iſt es, die Erſtarrung. Eine erſchreckende Umkehrung: der Tote rechts unten löſt ſich in Farbe und Erde auf, aber dieſe Frau iſt wie ein Pfahl, den ſich die Erde in den Leib gerannt hat und der nun für alle Zeiten drin ſteckt. Wie iſt dieſes Weſen im Umriß heroiſiert, wie iſt es echolos vor das Nichts des weißen Papiers geſtellt, wie erzwingt die Parallelſtrichführung innerhalb dieſes Umriſſes das Gefühl von Unabänderlichkeit und eiſiger Kälte. Ein paar Dinge ſind da, ein zerbrochenes Rad z. B., aber die wagen ſich nicht hervor, bleiben angeſichts dieſes Rätſels in vorſichtiger Andeutung. Man darf ruhig an Goyas „Desastres de la guerra“ dabei denken und wird nicht unſicher in der Bewertung.

Dix in manchem verwandt ſind Bernhardt Kretzſchmar und Chriſtoph Voll. Nicht unmöglich, daß bei dieſen Dreien die Bitterkeit und die Armut des Lebens eine andere Art zu ſchauen entwickelt hat und daß ſo eine entſprechende Art der Geſtaltung entſtand. Kretzſchmar iſt es ſehr ſchwer geworden durchzukommen. Vor dem Krieg war er in Spanien, dann kamen troſtloſe Jahre und erſt jetzt wird ein wenig Licht. Die „Zigarrenmacher“ zeigen ſeine graphiſche Sprache von einer Seite; er hat mehrere, ſchreibt einmal inniger, einmal brutaler, wie es der jeweilige Fall verlangt. Die „Zigarrenmacher“ wirken auf den erſten Blick illuſtrativ; die Mitteilung iſt aber von einer krauſen, barocken Linienſprache ſo aufgeſogen, daß alles Weſentliche doch in der Form liegt. Die Verſchnörkelung iſt diesmal etwas biedermeierlich (ſo war ſie bei Dix auch

zuweilen) und geht keiner Abschweifung aus dem Wege. Es ist, als ob die Abstumpfung in der Arbeit ein Korrelat im Luftschloß der eigenwilligen Linie suchte. Sie schließt die Menschen und Gegenstände zusammen, sie bohrt und interpretiert, macht Psychologie, klammert sich plötzlich draußen in der Natur an Häuser und Sträucher an und beweist die Einheit dieses so verlaufenden Lebens. Nur dadurch ist es möglich, daß ein so selbstverständlicher und reicher Zusammenklang zustande kommt und das Blatt menschlich und zeichnerisch überzeugt. Voll ist Bildhauer und zwar ein recht beachtlicher. Daneben radiert und zeichnet er; mehr noch als sein Kollege Eugen Hoffmann, der vom graphischen Arbeiten zugunsten kleinplastischer Verdienstmöglichkeiten in letzter Zeit etwas abgekommen ist. Voll ist wie Dix und Kretzschmar Naturbursche, Draufgänger, vielseitig, arbeitswütig. Zum Nachdenken über die Kunst hat er gar keine Zeit. Kunst ist ihm so klar wie Essen und Trinken. Der „Blinde" ist aus den letzten Monaten. Im Augenblick erfaßt und heruntergezeichnet, hemmungslos. Der Anzug ohne Beziehung zum Körper oder vielmehr ihn ersetzend, im Kontur fast spöttisch gleichgültig. Das Gesicht knorplich im Umriß und witternd. Vom Raum kaum eine Andeutung. Wozu auch? Was soll er damit anfangen? Ein paar Linien genügen, nur damit die Vertikale nicht auch noch ins Wanken gerät.

Ein Maler wie Lasar Segall hatte es neben so vitalen Gesellen nie leicht. Er ist leise, sehr selbstkritisch und bei jedem Strich voll Verantwortung. Das Leben, das den anderen so viele Sensationen und Anregungen bietet, irritiert ihn nicht gerade, ist aber eine höchst problematische Sache und nur in einer sehr sublimierten Form für die Kunst verwendbar. Er quält sich in jedem Falle um die beste, die letzte Lösung. Das „Paar" (1921) aus seinen „Erinnerungen an Wilna" steht in der Mitte zwischen der „Sanften" (Lithos zu Dostojewski) und „Bübü" (Lithos zu Ch. L. Philippe). Diese Radierung hat nicht mehr die fast talmudische Analyse und die geometrische Linienkargheit der „Sanften", noch nicht die Cantilene und Volltonigkeit des „Bübü". Das Blatt ist auf ein paar erfühlte Linien gestellt, von denen alles abhängt und die durch gar nichts unterstützt werden. Wie in der linearen Musik hängt alles von der Richtigkeit und Sauberkeit der Durchführung ab. Kein vertikaler Klang schafft Entspannung oder Überredung. Vor jeder neuen Tatsache beginnt bei dem Russen Segall der Kampf um die Form neu, und bei diesen Überlegungen ist er den konstruktiven Franzosen fast näher als seinem Freund und Landsmann Chagall. Aber das unterscheidet ihn vom Westen, auch die absolute Gestaltung muß voll Wahrheit und Liebe sein; denn wozu wäre sonst Kunst, fragt er mit Tolstoi.

Die Jüngsten gruppieren sich um Kokoschka. Seine stärksten Schüler sind heute Hans Meyboden und Karl Friedrich Gotsch. Gotsch hat allerdings eine starke Einstellung zu Munch hin, dem er, selber aus dem Norden stammend, sich verwandt fühlt. Soeben gibt er eine Mappe Holzschnitte zu Hamsun heraus. (Verlag Erfurt, Dresden 1923.) Der „Knabe im Mondschein" entstammt einem ähnlichen Gefühlsumkreis und zeigt eine Durchführung, die mit Kokoschka wenig zu tun hat. Aus dem vielen Schwarz und dem durchgeisternden Weiß entsteht oft eine Strindbergsche Stimmung, die voll Unruhe und Verhaltenheit ist und bei der Beschränktheit der Mittel verblüfft. Meyboden ist erst 22 Jahre alt, geborener Bremer und von dem Erlebnis Paula Modersohn erfüllt hierher gekommen. „Die beiden Menschen" (1923) haben im Ausdruck noch etwas von der Herbheit dieser Frau behalten, sind aber doch umgeschmolzen im Geiste des Wiener Zauberkünstlers, der an der Akademie einen großen pädagogischen Eifer entwickelte. Die Radierung ist trotzdem ein persönliches Dokument geworden, aus eignem Erleben herausgewachsen und voll jugendlicher Innigkeit. Kokoschka hat solche Aufgaben in diesem Alter dämonischer angefaßt; es ist kein Unglück, wenn nach diesen Kämpfen ein neues Lied entsteht.

Der Graphiker Robert Michel

Mit sechs Abbildungen — *Von ECKART v. SYDOW*



Robert Michel. Holzschnitt.

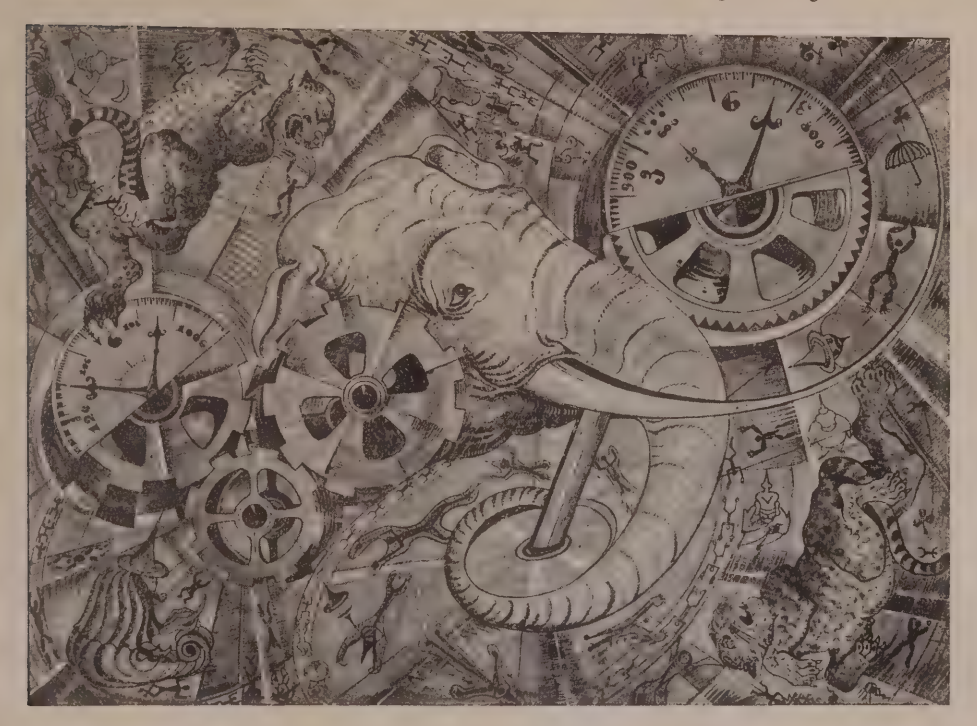
Tja . . ., das ist eine höchst kuriose Angelegenheit: wo sonst sah ich schon einmal all dies merkwürdige Durcheinander von Affen und Sonnenuhren — Raucher und Eisenbahn, Pferd und Zeigerwerk — Känguruh, Schachbrett und Zimmerflucht ... Sonderbar, sonderbar! Und dennoch nicht so ganz, wie es zuerst scheinen ... möchte. All dies verflixt wirre Zeug ist doch einigermaßen einer ästhetischen Ordnung untertan. Einfache Größe der Hinstellung spreizt den Maschinenmann oberhalb des großen und kleinen Bärchens, läßt den Riesenfisch mit entblößtem Maschinen-Innenteil parallel von zwei anderen kleinen Fischchen begleitet werden, verschlingt die Körper der Pferde miteinander zu arabeskaler Ornamentik.

Das Eigentliche an Michels Kunst ist freilich das Zusammensein von Natur und Maschinentum, — ohne daß es zwischen beiden Elementen zu einem wahrhaften Ausgleich oder Angleich käme[1]. Sie wollen miteinander verschmelzen, haben sich irgendwie heißhungrig lieb, — aber da klafft irgendein Spalt, — da geschieht das Wunder nicht. Sondern es bleibt immer so, daß beide Elemente getrennt voneinander schlagen, wiewohl sie doch zusammen marschieren. Wer hat nun eigentlich die Oberhand: der Affe,

[1] In diesem Kernpunkt der Ausführungen des Verfassers sind wir allerdings anderer Meinung. Wir sehen in den Blättern Michels eine größere Einheit als v. S., vollends, da Michel der Maschine auch als Praktiker nahesteht. Aber diese Verschiedenheit der Meinungen beweist nur wieder, daß ein abschließendes Urteil über zeitgenössische Kunst nicht möglich scheint und Ansichten an seine Stelle treten. (Red.)



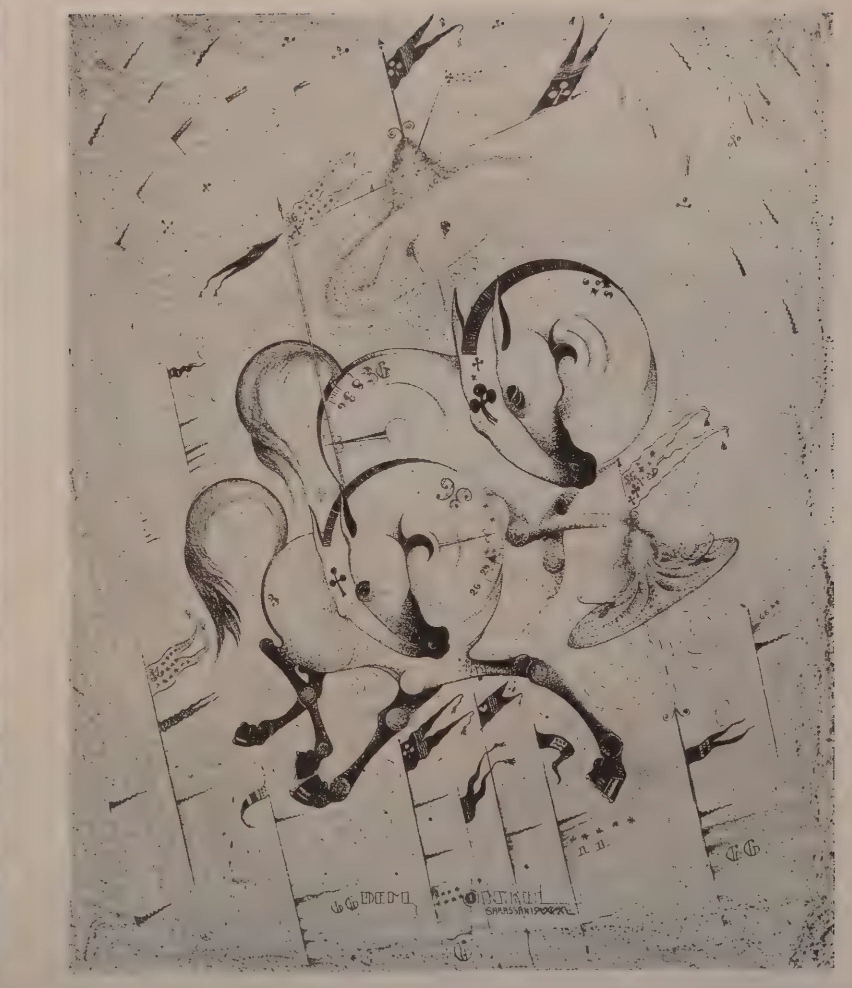
Robert Michel. Zeichnung.



Robert Michel. Zeichnung.



Bes.: Galerie von Garvens.



Privatbesitz.

Robert Michel.
Zeichnungen.

der mit dem Zeigerwerk spielt, oder das Zeigerwerk, an dem der Affe herumbastelt und dreht? Man weiß das nicht so recht. Nun ja, manchmal verwachsen beide: so Fisch und Maschinenwerk, — man dreht dies Blatt herum: steht hinten eine Zeichnung des Akkumulators, aus dem diese Fischmaschine, dieser Maschinenfisch seine elektrische Kraft gewinnt?

Sonderbar und verwirrend ist dies alles. Aber nicht eigentlich erschreckend. Gerade das Unheimliche, tief Erschütternde ist nicht die Art Michels. Zu unbefangen hüpfen seine Känguruhs, schwimmen seine Fische einher, bäumen sich die Rosse stolz und wie gläsern. Erst dort wird diese Kunst beinahe großartig, wo das naturhafte, organische Element von der Maschine verschlungen, zerrieben, zerquetscht wurde, — steckt zwischen diesen verteufelt harten, unbarmherzigen Gelenken aus Stahl nicht irgendwo noch ein Fetzen Fleisch? Nein!: diese Maschine hat alles und jedes Naturhafte ebenso zerrieben, wie der heutige „Betrieb“ (er sei auf welchem Gebiet auch immer!) den ganzen, ganzen Menschen zerreibt und zertrümmert, restlos annihiliert.

* * *

Man kann Michels Kunst, wie es scheint, am ehesten mit negativen Bestimmungen begrenzen: dies und das und jenes trifft auf ihn nicht zu. Der Grund ist offenkundig: Michel verfügt noch nicht über eine logisch klare Staffelung und Vereinbarkeit seiner Bildelemente. Dennoch darf ihm dies Eigene nicht abgesprochen und verkürzt werden: daß er eine durchaus typisch deutsche Art des modernen Übergangs repräsentiert, — oder (in anderer Formulierung), daß eine geistige Haltung der Jetztzeit in ihm ihren typisch deutschen Vertreter findet. Denn diese Sehnsucht, Romantik naturnaher, naturinniger Art mit dem sachlich klaren, nüchternen Wirklichkeitsbewußtsein zu vermählen, ist eine der verbreitetsten Zeiterscheinungen.

Freilich zerreißt sich diese unsere Zeit sogleich in ihre Extreme und läßt die äußersten Pole allein recht haben: Dix und Lissitzky dürfen als solche polaren Gegensätze gelten. Sie allein haben die Gültigkeit logischer Scheidung, Besitzergreifung, Beherrschung ihres Äußersten. Alles, was vermittelt und dazwischensteht, hat so sehr den Anschein der Halbheit und des Kompromißlertums, daß es kaum gewogen, noch weniger erwogen wird . . . Michel ist solch ein Kompromiß zwischen Natur und Maschinentum.

Eher dem Natürlichen, als seinem Gegenpol zuneigend. Denn die formgebende Silhouette ist ebensosehr Natur, wie der prägende Mittelpunkt seiner künstlerischen Gebilde. Wichtig ist vor allem dieser zweite Punkt: dieses Übergewicht des Naturhaften über das andere. Es scheint, wenigstens für die summarische Betrachtung, das natürliche Bild des Pferdes, des Affen usw. erhalten zu bleiben, während die innere Geschlossenheit des Maschinellen noch nicht erreicht ist. Somit handelt es sich auf fast allen diesen Arbeiten um das Verhältnis eines Naturwesens zum Maschinellen im allgemeinen, sozusagen zur Maschinen-Stimmung. Eingesponnen in den allgemein angedeuteten Wirbel mechanistischer Beziehungen, Bewegungen, Erstarrungen versuchen hier und da einige Reste lebendigen Fleisches weiter zu existieren (wie jeder von uns!).

Freilich tun sie es mit einer fast bewunderungswürdigen Naivität. So wie diese Affen mit dem Zeigerwerk spielen, so handeln alle die, welche aus irgendeiner sonderbaren Vorspiegelung heraus von der Maschine sich innerliche Förderung erhoffen . . . möchten. Aufgelöst in die mechanische Musik eines unablässig spielenden Grammophons tänzeln mit der gleichen Unbefangenheit die glashaften Pferde einher, in ihrer Bewegung immer noch irgendwie erfüllt vom Stolz ihrer natürlichen Ursprünglichkeit.

Unsere eigene Zeit ists, die sich getreulich reproduziert findet in einem ihrer interessierendsten Bezüge. Ihr Seelentum, das wesentlich mit dem Naturhaften innerlichst zusammenhängt und auf ihm beruht, wird durchdrungen von rein verstandesmäßigen, rationellen Tendenzen. Unwissend noch über die ganze Schwere dieses Verhaltens,



Robert Michel. Holzschnitt.

atmet sie so unbekümmert wie möglich im Bereich dieses luftlosen Daseins, — nicht fern ist die Zeit, da sie gänzlich vom Netz der Konstruktionen eingesponnen, erdrückt, vernichtet ist, — die Zeit, da sie nur noch symbolisch, andeutungsweise aus rebushaftem Formspiel erraten werden muß.

* * *

Diese Zwiespältigkeit der inneren Wesensstruktur prägt den meisten Arbeiten Michels einen mehr illustrativen, als wirklich kunsthaften Charakter auf. Die eigentlich ästhetische Spannung und Schwingung seiner Graphik vollzieht sich in der maschinellen Schicht, — das naturhafte Element bleibt gleichsam Mitteilung eines vorgefundenen Objektes. Das gleiche Schicksal trifft Michels Farbgebung: auch sie hat etwas von dinghaft unterscheidender, illustrativer Bestimmung an sich, — das frei Schwebende der Tönungen fehlt fast völlig, keine verwandtschaftliche Vibration verschmilzt die verschiedenen Stufen und krasseren Einheiten. Zeichnerisch vor allem ist dieser Künstler eingestellt, — das Farbige ist weniger seine Domäne. Hierin liegt das Problematische dieses Graphikers. Das, was Klees Strich durchleuchtet oder Kubins Zeichnungen so belebt, eben das farbige Element, — dies ist nicht in so hohem Maße der Qualität zu spüren, daß schon die zeichnerische Darstellung fühlbar durchgeistigt, überirdischt würde. Nein: es bleibt durchweg bei einer ziemlich harten Art der Strichführung.

Nun wäre auch die Klee und Kubin ganz entgegengesetzte Art der Einstellung möglich: eine sachliche Nüchternheit, die alles und jedes Ergriffene so kernig rauh und hart anpackte, daß jedwedes Ding in kantiger Härte kristallisierte. Aber auch solcher Widerspruch gegen die fühlende Romantik, solche dixhafte Unerbittlichkeit des Zupackens ist hier nur in seltenen Fällen verwirklicht.



Johannes Molzahn. Geballte Energien. Holzschnitt.

Somit bleibt die Arbeit Michels eher ein sprechendes Dokument unserer Zeitlage, als das einer wahrhaft künstlerischen Begabung. Sie steht in der Verlängerungslinie eines Expressionismus, der seine Lebensstimmung mit realistischen Wahrzeichen so ummantelt, daß sie nur noch atmosphärisch zu erraten ist aus dem Betasten der dinglichen Einzelheiten und aus dem überlegenden Analysieren ihrer Beziehungen. Ein starker, durchaus positiv anzuerkennender Bestand künstlerischer Kräftigkeit bleibt dennoch deutlich: das Bewußtsein ästhetischen Spiels, das in der souveränen Aneinander- und Ineinander-Fügung der verschiedenartigsten Elemente sich kundtut, — eine Dokumentierung ästhetischer Freiheit, die freilich . . . vorläufig . . . in einem subjektivistischen Dekorativismus ihr Endziel findet.



Alfred Kubin.
Zu Voltaire, Candide.

Inhalts-Übersicht

I. — Seite

Runge und die Gegenwart. *Von Paul Ferdinand Schmidt* 1
Carl Philipp Fohr. *Von Mela Escherich* 11
Die Romantikerfamilie Schmitt. *Von Werner Schmidt-Heidelberg* 17
Der dänische Porträtmaler C. A. Jensen. *Von Charlotte Weigert-Kopenhagen* . 25
Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867). *Von Adolphe Basler* 29
Jacob Joseph Dambacher. Ein vergessener badischer Künstler. *Von Kurt Karl Eberlein* 37
Paul Gauguin. Zwei Jahrzehnte nach seinem Tode. *Von Erich Wiese* . . . 49
Vincents Schicksal. *Von Georg Biermann* 54
Das Werk der Paula Modersohn-Becker. *Von Oskar Schürer* 59
Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus. *Von Franz Roh* 73

II.

Neue Arbeiten von Lovis Corinth. *Von Georg Biermann* 79
Christian Rohlfs. *Von Carl Emil Uphoff* 84
Hans Thomas Landschaft bei Viterbo. *Von Georg Biermann* 95
Georg Kars. *Von Maurice Raynal* 96
Ernesto de Fiori. *Von W. v. Alten* 107
Emil Nolde. *Von Paul Ferdinand Schmidt* 113
Friedrich Ahlers-Hestermann. *Von Willi Wolfradt* 125
Zu dem Werk von Maurice Utrillo. *Von Maurice Raynal* 133
Neue Arbeiten von André Derain. *Von Georg Biermann* 138
Wilhelm Schmid. *Von Curt Bauer* 147
Rudolf Levy. *Von Dietrich Mende* 155
Marc Chagall. *Von Karl With* 161
Ein Doppelbildnis von Otto Dix. *Von Willi Wolfradt* 175
Georg Schrimpf. *Von Oskar Maria Graf* 178
Amerigo Focacci. *Von Erwin Poeschel* 185
Über Gustav Wolff. *Von Max Raphael* 190
Fritz Grewenig. Ein saarländischer Künstler. *Von Hermann Ginzel* 197
Der Maler Carl Mense. *Von Oskar Maria Graf* 201
Max Rappaport. *Von Fritz Nemitz* 208
Bruno Krauskopf. *Von Curt Bauer* 212
Alois Erbach. *Von Mela Escherich* 220
Zu den neuen Arbeiten Ludwig Meidners. *Von Paul Fechter* 224
Zwei deutsche Künstler in Griechenland: Tina Haim und Julius Wentscher. *Von Theodor Däubler* 237
O. Coubine. *Von Georg Biermann* 243
Willi Habl. *Von Heinrich Ehl* 250
Lasar Segall. *Von Paul Ferdinand Schmidt* 258
Der Maler Walter Schulz-Matan. *Von Oskar Maria Graf* 262
Zwei moderne Porträts. *Von Oskar Schürer* 269
Eine neue Malerin: Helene Czapski. *Von Franz Roh* 273
Hermann Huber. *Von Erwin Poeschel* 279

Seite
Felixmüller. Otto Rühle spricht. Gemälde. 1920 . 298
Porträt meines Vaters. Gemälde. 1922 301
Stadtmensch. Gemälde. 1922/23 303
Arbeiterfamilie im Schnee. Aquarell. 1921 297
Mann und Frau am Bett. Aquarell. 1921 297
Mann in Mondnacht. Aquarell. 1922 303
Der Bergingenieur. Holzschnitt 304
Selbst mit Frau. Holzschnitt. 1915 305
de Fiori, Ernesto. Plastiken:
Dicke Frau. 1921 . . . 109
Frau. 1919 109
Kniende. Stein. 1920 . 106
Mann. Bronze. 1917/18 106
Schreitender. Bronze. 1920 106
Schreitender Mann . . . 324
Focacci, Amerigo. Bildnis eines Malers 188
Büste 188
Fruchtschale 187
Kopf einer jungen Dänin 188
Scherzo 187
Triny St. 188
Fohr, Carl Philipp. Bleistiftzeichnung 13
Tiroler Alpenlandschaft . 13
Frélaut, J. Die Brücke von Ventin. Radierung. 1922 409
Galanis, O. Holzschnitt . . 404
Gauguin, Paul. Ernte . . 51
Krankenhausgarten in Arles 51
Pferdeführer (Tahiti) . . 52
Tahiti. 1892 48
Tahiti. 1902 53
Tahiti-Landschaft . . . 48
van Gogh, Vincent. Bildnis des Dr. Gachet. 1890 . . 362
Jüngling mit Mütze . . . 56
Schweigen im Walde . . 55
Grewenig, Fritz. Gottsucher 1922 200
Mittag. 1922 196
Prozession. 1922 . . . 200
Saarlandschaft. 1921 . . 199
Sonntag. 1923 196
Gris, Juan. Arlequin . . . 332
Flasche und Glas. 1914 . 336
Stilleben 332
Seite
Gromaire, Marcel 329
Großmann, Rudolf. Maler unter Bäumen 355
Guérin, Charles. Porträt . 329
Guindet, Albert. Landschaft 326
Habl, Willi. Kroaten in der Kirche. 1911 252
Rumänen in der Kirche 1912 252
Landschaft mit Brücke. 1922 251
Udritzsch. 1922 251
Weiblicher Akt. 1923 . . 255
Ernte. Radierung. 1922 256
Kartoffelernte. Radierung. 1922 257
Liegender Akt. Radierung. 1923 255
Haider, Karl. Herbstlandschaft 75
Haim-Wentscher, Tina. Durieux, Tilla. Schwedischer Marmor 235
Hubermann, Bronislaw. Bronze 234
Sterna, Katta. Holz . . 235
Kinderporträt. Wachs . 234
Mutter und Kind. Marmor 233
Porträt in Holz 235
Haller, Hermann. Spitzentänzerin 357
Heckrott, Will. Entenjagd. Radierung 426
Hegenbart, Fritz. Ausgleitendes Pferd. Zeichnung 421
Erregte Szene. Zeichnung 418
Frauen und Kinder. Zeichn. 417
Mutterliebe. Zeichnung . 421
Ringkämpfer. Zeichnung 418
Tröstung. Zeichnung . . 417
Huber, Hermann. Alpenblumenstrauß. 1921 . . 278
Figuren im Waldlicht . . 281
Knabe am Bach. 1920 . 277
Knabe m. Anemonen. 1921 278
Pilzstilleben. 1921 . . . 281
Porträt mit Feldblumen. 1921 282
Porträt und Weidenkätzchen. 1921 282
Strickendes Mädchen. 1920 277
Ingres, J. A. D. Augustus erzählt die Aenaeis . . . 32
Bildnis der Mme. de Senones 39
Die Badende 35
Seite
Ingres, J. A. D. Die Odaliske 31
Musik 31
Familienbildnis. Bleistiftzeichnung 36
Weibliches Bildnis. Bleistiftzeichnung 32
Jensen, C. A. Bildnis der Brigitte Hohlberg . . . 28
Bildnis des Dichters H. C. Andersen 28
Bildnis d. Kultusministers Stemann 27
Kars, Georg. Akt. 1922 . 104
Akt im Freien. 1921 . . 99
Akt mit Turban. 1920 . 99
Auf der Bühne. 1911 . 97
In Mallorca. 1912 . . . 98
Nach dem Bade. 1922 . 104
Porträt Frau Kars. 1921 103
Porträt Frl. B. 1920 . . 103
Stilleben mit Fischen. 1920 100
Stilleben mit Rosenranke. 100
St. Tropez. 1910 . . . 97
Zitronenpackerinnen. 1912 98
Zeichnung. 1923 . . . 105
Kokoschka, O. Bildnis . . 271
Die Jagd 356
Dr. Schwarzwald . . . 362
Kolbe, Georg. Javanerin . 357
Krauskopf, Bruno. Alte Frau. 1919 217
Bildnis. 1921 213
Damenbildnis. 1921 . . 213
Der Maler. 1920 . . . 217
Flußlandschaft. 1921 . . 218
Frühlingslandschaft. 1921 214
Kalkberge. 1921 . . . 218
Landschaft. 1922 . . . 214
Zeichnung 26
Kretzschmar, Bernhard. Salutes. (Aus Akrobaten.) Radierung. 1921 . . . 428
Zigarrenmacher. Radier. 426
Kubin, Alfred. Zu Voltaire, Candide 438
Laboureur. Hafen von St. Nazaire. Radier. 1918/19 406
Lange, Otto. Schriftgelehrte. Radierung 427
Lasser. Artisten 345
Lauterburg. Landschaft . 348
Laurencin, Marie. Pantomine. Radierung . . . 409
Mädchen mit Fruchtkorb 408

Seite
Léger, Fernand. Die Fabrik. 1918 339
Lespinasse. Holzschnitt . . 405
Levy, Rudolf. Amrum. 1920 157
Bildnis Max Vautier. 1921 159
Blumen. 1914 154
Cassis. 1914 154
Die schwarze Flasche. 1919 158
Frau am Fenster. 1921 . 158
Seefahrers Heimkehr. 1922 159
Stilleben. 1920 157
Stilleben mit Skulptur. 1913 154
Lotiron. Hafen von Dieppe 331
Lozowick, Louis. Chicago 314
Cleveland 314
New York 313
Raumgestaltung 313
Makowski. Kinderkonzert . 330
Marc, Franz. Katze . . . 332
Marc. Weißer Hund . . . 361
von Marées, Hans. Der Mann mit der Standarte . . . 351
Mauny, Jacques. Yachten in Deanville 331
Meidner, Ludwig. Straße in Friedenau. Aquarell. 1915. 226
Schrei vor Tag. Aquarell. 1920 230
Federzeichnung 232
Straße in Bernstadt. Radierung. 1922 230
Halleluja. Zeichnung. 1920. 229
Dr. Kamnitzer. Zeichnung. 1920 229
Psalm 50. Zeichnung. 1921 225
Selbstbildnis. Zeichnung. 1919 225
Schauung. Zeichn. 1920 . 226
Studienkopf 137
Meil, Joh., Wilh. Zeichnung 22
Zeichnung 144
Mense, Carl.
Bildnis Dovringhausen . 204
Bildnis meiner Frau . . 205
Frauen in italienischer Landschaft 206
Russische Winterlandschaft 203
Doppelbildnis 346
Landschaft mit Hirtin . . 347
Selbstporträt 204
Stilleben 206
Vera 205
Menzel, Adolf. Friedrich und Katte 46
Seite
Meryon. Ancienne Porte du Palais de Justice 376
Le Stryge 376
Rue des Toiles à Bourges 379
Zeichnung 380
Meyboden, Hans. Die beiden Menschen. Radierung. . 427
Michel, Rob. Holzschnitte 432, 436
Zeichnungen 433, 434
Miro, Joan. La Ferme . . 330
von Mitschke-Collande, Constantin. Zeitungsleser . . 430
Modersohn, Paula. Die Geschwister. Um 1903 . . 62
Kinderakt, kniend. Paris 1907 72
Kopf eines italienischen Mädchens. Paris 1906 . 72
Mutter mit Kind. Paris 1907 66
Schlafendes Kind. Um 1904. 66
Selbstporträt mit roter Rose. Um 1904 61
Sitzendes Kind mit Marienblümchen in den Händen. Um 1904 65
Sitzendes Mädchen (Tochter Elsbeth) mit Ziegen. 1902 62
Stilleben mit Goldfischglas. Paris 1906 71
Stilleben mit Kohlkopf und Rüben. Um 1904 . 71
Molzahn, Johannes. „Fahrt in . . .“ Holzschnitt . . . 416
Geballte Energien. Holzschnitt 437
Müller, Otto. Federzeichnung 34
Federzeichnung 102
Munch, Edvard. Bildnis . 271
Die tote Mutter 352
Sitzende Dame 361
Flamingos. Lithographie 390
Graphik 391, 392
Strandlandschaft. Holzschnitt. 395
Nolde, Emil. Abendlandschaft. Ölgemälde. 1920 121
Frau und kleines Mädchen. Ölgemälde. 1918 . . . 116
Frau mit drei Männern. Ölgemälde. 1921 . . . 123
Grablegung. 1915 . . . 115
Krieger und sein Weib. Ölgemälde. 1912 111
Mädchen und der Satan. Ölgemälde. 1918 . . . 112
Seite
Nolde, Emil. Kopf . . . 332
Masken. 1920 117
Slovenen. Ölgemälde. 1911 110
Aufziehendes Gewitter. Aquarell 118
Spanierin. Aquarell. 1921 121
Pechstein, Max. Stilleben mit blauer Blume . . . 321
Zeichnung 219
Zeichnung 274
Picasso, Pablo. Der Dichter. 1911 339
Pilartz, T. C. „Der entfesselte Zeitgenosse“ von C. Sternheim 365
„Egmont“ 366
„Königin Tamara“ von Hamsun 366
Pretzfelger, Max. Jardin de Cluny. Radierung . . . 378
Rappaport, Max. Bildnis Prof. Weißmann 210
Mädchenakt 209
Negerin 210
Schlafende 209
Renoir. Dejeuner 358
Rohlfs, Christian. Am Steinbruch bei Weimar. 1884 86
Eine Frage. 1919 . . . 90
Patroklusdom in Soest. 1906 89
Petriturm in Soest. 1921 . 90
Stadtbild (Soest) 1916 . . 86
Wald. 1900 89
Weiden 325
Frauenkopf. Schnitt. 1918 93
Verlorene Sohn, Der. Übermalter Holzschnitt. 1922 . 93
Rössing, Karl. Initiale zu Kusmin, Fairfax 394
Runge, Philipp, Otto. Bildnis seiner Gattin Pauline. Ölgemälde 3
Christus auf dem Meere wandelnd. (Ausschnitt) . 4
Das Kindchen. Fragment aus der dritten Fassung des „Morgens“. Ölgemälde 7
Genien im Baum (Ausschnitt aus der „Flucht nach Ägypten“) 8
Joseph (Ausschnitt aus der „Flucht nach Ägypten“) . 4
Selbstbildnis. Kreidezeichn. 3

Seite
Schmid, Wilhelm. Adorazione Maternità 150
Cureglia 146
Der Traum des Pierrot . 150
Garten in Florenz . . . 153
Morcote 149
Stilleben 146
Toskanisches Bauernmädchen 149
Villa Bellosguardo in Florenz 153
Schmidt-Rottluff, Karl. Lesende 321
Stilleben mit peruanischen Gefäßen 356
Schmitt, Franz. Erdbeeren und Himbeeren in blauem Glas. Öl. 1845 19
Schmitt, Georg Philipp. Bildnis seines Vaters. Öl. 1839 19
Der Brautkranz. Öl. 1856 25
Der junge Guido Schmitt malend. Aquarell. 1848 20
Der schlafende Guido als Kind. Ölminiatur . . . 24
Wolfstein im Lautertal. Aquarell. 1832 24
Schmitt, Guido. Die Mutter und des Malers Bruder Nathanael. Öl. 1852 . . 20
Sitzendes Mädchen in Landschaft. Aquarell. 1848 23
Schnorr v. Carolsfeld, Julius. Bildnis der Henriette Herz. Bleistiftzeichnung . . . 374
Bildnis der Maria Heller. Bleistiftzeichnung. 1816 . 375
Olevano. Bleistiftzeichnung um 1820 373
Schrimpf, Georg. Bildnis Frau S. Ölgemälde 1922 180
Kinderbildnis. Ölgemälde. 1922 183
Mittagsrast. Ölgemälde. 1922 183
Mutter u. Kind. Ölgemälde. 180
Schlafendes Mädchen. Ölgemälde. 1921 184
Schweinehirt. Ölgemälde. 1923 179
Assissi. Aquarell. 1923 . 179
Celle. (Ligure) Aquarell. 1922 184
Seite
Schrimpf, Georg. Stilleben . 346
Schulz-Matan, Walter. Berlin. Öl. 1921 264
Campocologno. Aquarell. 1920 264
Flußlandschaft. Aquarell. 1922 267
Hohe Brücke. Aquarell. 1922 268
Verlassener Rummelplatz. Öl. 1921 267
Vorstadthof. Aquarell. 1923 268
v. Schwind, Moritz. Sommer und Herbst. Federzeichnung 16
Segall, Lasar. Am Tisch . 263
Bettler 259
Großeltern 260
Irrende Frauen 263
Schwestern 259
Witwe 260
Paar. Radierung. Aus „Erinnerungen an Wilna" . 422
Zeichnung 423
Seewald. Le Quatro Strade 348
Sintenis, Renée. Knaben . 270
Slevogt, Max. Cortez vor Montezuma 352
Thoma, Hans. Landschaft bei Viterbo 94
Thöny, W. Waisenhausgarten 347
Thylmann, Karl. Aus Jacob Böhmers „Morgenröthe". Holzschnitt 385
Der auferwachte Lazarus. Holzschnitt 387
Hl. Veronika. Ätzung . . 389
Heilung des Aussätzigen. Holzschnitt 383
Heimsuchung. Holzschnitt 386
Johannes der Täufer. Holzschnitt 382
Selbstbildnis. Holzschnitt. 381
Toskanische Cypressen. Radierung 389
Tischbein, Wilh. Aquarell . 372
Zeichnung 10
von Tscharner, Johann. Blick aus meinem Fenster . . 295
Blumen 295
Frauen am Wasser . . . 296
Häuser bei Zürich . . . 292
Seite
von Tscharner, Johann. Interieur 296
Stilleben mit Trauben . . 292
Unold. Selbstbildnis . . . 345
Zeichnung 294
Utrillo, Maurice. Ansicht v. Varcelles 135
Die Kirche von Treglonec in der Bretagne 135
Place Emile Goudeau . . 132
Rue Chappe auf Montmartre 132
Rue d'Orchamps 136
Straße von Stains . . . 136
Vergé-Sarrat, H. Kinderbildnis. Radierung . . . 405
Voll, Christoph. Blinder. Radierung 425
Wagner, Wilhelm. Amsterdam. 1921 290
Amsterdam. 1921 . . . 290
Blumen. 1922 286
Kinderporträt. 1922 . . 286
Aquarell. 1918 289
Katwyk. Aquarell. 1918 289
Dresden. Radierung. 1922 285
Noordwyk. Radierung. 1917 285
Radierungen. 1922 . . . 291
Zeichnung 152
Walser. Radierung aus Venus und Adonis 288
Wentscher, Julius. Akrokorinth, Blick auf die Schneeberge v. Arkadien. Aquarell 236
Delphi, Blick auf d. Golf von Korinth. Aquarell . 239
Delphi, Blick von d. Kirphis. Aquarell 239
Insel Milo, Blick vom Hagios Elias a. d. Südküste. Aquarell 236
Wolff, Gustav. Amphipolos. Bronze 192
Kuh. Bronze 192
Picador 195
Afrikanisches Weib. Holzschnitt 193
Illustration zu einem Gedicht von Rimbaud . . . 190
Orestie, der Muttermord. Kupferstich 191
Schlafende. Kupferstich . 195
Wölfin. Exlibris 194

Graphische Originalbeiträge

Othon Coubine: Mädchenkopf. Originallithographie.

Alexander Archipenko: Doppelakt. Originallithographie.

Wilhelm Wagner: Liegendes Mädchen. Originallithographie.

Carlo Mense: Arkadische Landschaft. Originallithographie.

Karl Friedrich Gotsch: Knabe im Mondschein.
Originalholzschnitt, Handabzug.

Georg Schrimpf: Zwei Frauen mit Kind.
Originallithographie.

Felixmüller: Liebespaar. Original-
holzschnitt, Handabzug.

Für die Erteilung der Reproduktions-Genehmigung oder die leihweise Überlassung von Druckstöcken sind wir zu Dank verpflichtet für die Abbildung auf:

Seite 46 der Firma Amsler & Ruthardt, Berlin.
„ 390, 391, 392, 395 dem Verlag Ernst Arnold, Dresden.
„ 58 dem Verlag Arndt Beyer, Leipzig.
„ 334, 404, 405, 406 der Firma Le Garrec, Paris.
„ 10, 16, 22, 26, 34, 74, 83 92, 102, 130, 137, 144, 152, 182, 211, 219, 274, 294, 372 der Firma Fritz Gurlitt, Berlin.
„ 359, 410 dem Hermelin-Verlag, Ulm.
„ 394 dem Orchis-Verlag, München.
„ 412, 413, 414, 415 dem Verlag R. Piper & Co., München.
„ 270, 288, 324, 378, 408 dem Querschnitt-Verlag, Frankfurt a. M.
„ 438 dem Verlag Paul Steegemann, Hannover.
„ 381, 382, 383, 384, 385, 386 Frau Joanna Thylmann.
„ 429 dem Wostok-Verlag, Berlin.

Alle übrigen Wiedergaben erfolgten mit Genehmigung der betreffenden Künstler oder deren Rechtsnachfolger.

